

859.0  
D.53  
INSTITUTUL DE STUDII ISTORICE ȘI SOCIAL-POLITICE  
DE PE LÎNGĂ C.C. AL P.C.R.

# CONSTANTIN DOBROGEANU GHEREA

~~~~~  
OPERE  
COMPLETE  
~~~~~

vol.  
6



EDITURA POLITICĂ

BUCUREȘTI — 1979

*Ediție îngrijită  
de un colectiv format din:*

**ION POPESCU-PUȚURI, ȘTEFAN VOITEC**  
(coordonatori)

**AUGUSTIN DEAC, ION IACOȘ,  
ION MAMINA**

*Coperta:*  
**CONSTANTIN NIȚULESCU**

## CUVÎNT ÎNAINTE

Creația lui C. Dobrogeanu-Gherea în domeniul esteticii și criticii literare conturează, alături de studiile sale social-politice, o operă vastă care a impus gânditorul român ca o personalitate proeminentă în conștiința epocii sale, ca și a vremurilor ce au urmat, l-a situat între militanții de frunte ai mișcării muncitorești din țara noastră, cât și pe plan internațional. Ediția Operelor complete ale lui C. Dobrogeanu-Gherea cuprinde, pentru prima dată, reunită într-un tot organic, în volumele 6 și 7, întreaga sa operă critică și literară.

Într-o perioadă de eforturi ample ale mișcării muncitorești și socialiste din România pe drumul afirmării partidului politic al clasei muncitoare, C. Dobrogeanu-Gherea, angajat cu toate forțele în fundamentarea marxistă a teoriei și practicii revoluționare a proletariatului din țara noastră, s-a dedicat și operei de fundamentare a esteticii și criticii literare pe baza principiilor socialismului științific. În paginile revistei „Contemporanul” din 1885—1888, în lucrările publicate în 1890 și 1891, în revista „Literatură și știință” (1893—1894), pe care a condus-o nemijlocit, în „Lumea nouă științifică și literară” (1894—1895), în studiile din 1897, C. Dobrogeanu-Gherea s-a afirmat ca un înainte-mergător, făurind o operă de înaltă ținută științifică și literară. Întreaga sa creație pe acest tărâm a contribuit la inaugurarea unei noi etape, superioară, în istoria criticii literare naționale, având înrîuriri remarcabile asupra contemporanilor, prin orientarea nouă și deschizătoare de orizonturi, asupra dezvoltării ulte-



rioare a gândirii social-politice românești. Raportată la epoca respectivă, concepția criticii literare dezvoltată și propagată de C. Dobrogeanu-Gherea, care a aplicat creator ideile fundamentale ale socialismului științific în domeniul artei și literaturii, se înscrie ca un moment de excepțională valoare teoretică și practică.

Pornind de la analiza atentă a realităților din domeniul literar românesc, raportat la fenomenul literar pe plan universal, C. Dobrogeanu-Gherea elaborează principiile criticii literare științifice, aplicând printre cei dinții în lume, suplu, nuanțat metodologia materialismului istoric la studierea creației artistice. El a subliniat caracterul militant al artei, al creației artistice. „Artă fără tendințe — subliniază gânditorul socialist român — n-a existat, nu există, și nu va exista... Poeții mari, în toate timpurile și la toate popoarele, au exprimat idei mari sociale, și cu cât au fost mai mari, cu atât mai deplin au exprimat și tendințele epocii și ale poporului“ (p. 197—198). Prin întreaga sa activitate, C. Dobrogeanu-Gherea aduce patrimoniului socialist și cultural național și internațional contribuții meritorii, înscriindu-și și în această direcție numele printre marile personalități ale mișcării muncitorești internaționale.

Cu înalta sa capacitate de sinteză C. Dobrogeanu-Gherea a reevaluat de pe poziții marxiste într-o concepție dialectică unitară critica maioreșciană, al cărei rol important în procesul de cristalizare a literaturii române în perioada Unirii și a Independenței, cât și în dezvoltarea culturii noastre moderne l-a apreciat ca atare. C. Dobrogeanu-Gherea — scria E. Lovinescu — „a luat din mâinile lui Maiorescu torța unei critici, pe care o crezuse sfârșită odată cu dînsul“, fiind prin aceasta „inițiatorul mișcării de emancipare a criticii din faza generalului și a culturalului și de îndrumare a ei pe calea cercetării speciale“.

Argumentarea metodei analitice și demonstrative ca temelie metodologică a demersului întreprins de critica literară științifică, înțelegerea operei de artă ca un fenomen încorporat firesc realității istorice care i-a dat naștere, o determină și pe care, la rîndul ei o influențează, demonstrarea, pe această bază, a compatibilității dintre politic și estetic, dintre artă și științele umaniste, relevarea caracterului militant al artei sînt idei centrale ale

unei concepții unitare, care marchează marele pas înainte făcut de Gherea la sfîrșitul veacului trecut. Printr-o amplă confruntare de idei cu reprezentanții junimismului, C. Dobrogeanu-Gherea a promovat o critică literară destinată să direcționeze dezvoltarea creației artistice naționale, să-i deschidă noi orizonturi. În marea confruntare ideologică dintre critica literară maioreșciană ajunsă în impas, și cea nouă, analitică, reprezentată de C. Dobrogeanu-Gherea — cunoscută în istorie și sub aceea de direcțiunea Contemporanului — a învins aceasta din urmă.

Cu deplină încredere în forța mobilizatoare a artei în general, el a relevat în mod pregnant rolul cognitiv și educativ al literaturii, care trebuie să se adreseze nu cititorva inițiați, ci maselor largi, pronunțîndu-se cu tărie pentru o artă încorporată luptei ideilor și tendințelor social-politice innoitoare. Artiștii au fost chemați cu înflăcărare de Gherea să se ridice la înălțimea frămîntărilor, contradicțiilor, idealurilor care pulsau într-o Românie aflată într-un proces complex de prefacere modernă și să dea glas sentimentelor celor mai nobile, mai umane ale epocii, pentru că ei „sînt — scria gânditorul român — un puternic imbold al propășirii și transformării sociale, sînt un puternic factor evoluționar și chiar revoluționar. ... Umpleți-vă inima și sufletul, oricît de largi ar fi ele, cu cele mai multe sentimente și idealuri, cu cea mai înaltă morală a veacului nostru și opere însemnate, educatoare și mobilizatoare veți produce“ (p. 202—203).

Tomul de față, al 6-lea din Opere complete, cuprinde primele două volume din Studii critice, publicate de C. Dobrogeanu-Gherea în 1890 și, respectiv, 1891. El reunește într-un tot organic articole de critică literară apărute începînd din 1885, dar revăzute și adăugite de o asemenea manieră încît se constituie ca autentice capitole ale unei lucrări unitare. Textul a fost reprodus după Studii critice vol. 1, 1890, ediția a III-a (1923), îngrijită de Iosif Nădejde-Armașu, realizată „sub directa supraveghere a lui C. Dobrogeanu-Gherea“, iar vol. II după prima ediție, apărută în 1891, în Editura librăriei „Socec“.

Aceste scrieri, ca întreaga operă de critică și estetică literară a lui Gherea, pun în lumină faptul că marele teoretician marxist s-a aplecat cu deosebită atenție asupra fenomenului literar românesc, ceea ce i-a prilejuit să remarce, în repetate rânduri, valoarea artistică excepțională a creației populare, expresie plenară a geniului poporului român. Cunoscător profund al problemei agrar-tărânești, C. Dobrogeanu-Gherea a acordat atenție reflec-tării satului românesc, cu viața și frământările sale, în plan literar. Prin studiile: D-l Brociner ca descriitor al vieții țărânești, Făclia de Paște și Năpasta, Criticii noștri și Năpasta, el s-a ridicat împotriva acelor care prezentau lumea rurală în culori false, idilice — maniere artistice al căror corespondent se găsea în practica politică la ordinea zilei, ce ținea țărănimea departe de viața publică activă —, pronunțându-se pentru abordarea veridică, autentică a vieții țărânului român, depozitar al unui tezaur sufletesc inestimabil.

Făcînd adevărată operă de pionierat, C. Dobrogeanu-Gherea a trasat drumul de urmat în analiza creației marilor noștri scriitori, studiile sale consacrate lui Eminescu, Caragiale, Vlahuță, Delavrancea ilustrînd metoda sa analitică de cercetare; analiza conținutului creației artistice este făcută ținînd seama de complexul de relații social-politice ale vremii, în raport cu frământările și aspirațiile maselor populare.

Studiile din acest volum marchează noua treaptă, superioară, atinsă în istoria criticii noastre literare la sfîrșitul veacului al XIX-lea. În studiul Tendenționismul și tezismul în artă, Asupra criticii metafizice și a celei științifice, Personalitatea și morala în artă, C. Dobrogeanu-Gherea abordează o largă problemă de idei, încadrată nu numai în noul curent al criticii literare, ci și în aspectele de ordin social-politic din societatea românească, între aceste laturi existînd o strînsă și permanentă legătură și interdependență. Prin aceasta se adăugau noi valențe socialismului românesc, care, în urma publicării în 1886 a programului marxist elaborat de el, Ce vor socialiștii români, s-a afirmat și mai mult ca o puternică mișcare de idei și totodată ca mișcare revoluționară viabilă în România. S-a acționat astfel concentric, pe plan social-politic și cultural-artistice, împotriva ideologilor burghezi, care negau cu insistență viabilitatea socialismului pe pă-

mîntul românesc. La flacăra ideilor socialiste și a curentului literar materialist creat de Gherea s-au format numeroși intelectuali de seamă din țara noastră, care în tot cursul vieții lor s-au manifestat ca elemente progresiste, democrate, militante pentru înnoiri în structurile social-politice ale țării.

Cunoscător temeinic al literaturii europene și de o deosebită receptivitate la nou, Gherea a înfățișat disputele de idei din viața literară a vremii, a căutat să facă cunoscute publicului românesc operele de înaltă valoare ale culturii universale.

Volumul cuprinde un aparat științific alcătuit din adnotări, indici de nume, denumiri geografice, de organizații, congrese, instituții, de ziare și reviste.

Notele colectivului de îngrijire a ediției de față sînt date între paranteze drepte. În transcrierea textului s-au aplicat normele ortografice actuale.

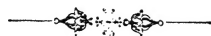
Institutul de studii istorice  
și social-politice de pe lîngă C.C.  
al P.C.R.

# STUDII CRITICE

Volumul I

I. GHEREA

(C. Dobrogeanul)



# STUDII CRITICE

VOLUMUL I



BUCUREȘTI

Tipografia „Românul”, Vintilă C. A. Rosetti

— 10, Strada Brezoiului, 10 —

1890

## Prefața<sup>1</sup>

(la ediția I)

Articolele cuprinse în acest volum au fost tipărite în revista *Contemporanul* afară de două inedite : *Vlahuță* și *Caragiale*. Toate articolele sînt revăzute și adăugite, mai ales acela despre Eminescu. În acest articol am stăruit să străbat mai adînc în creațiunea genialului nostru poet decît am făcut-o mai înainte. Bineînțeles, cu toate aceste completări, articolul despre Eminescu rămîne o încercare și un fragment critic. Un articol complet, o adevărată, adîncă și sigură lucrare critică asupra creațiunii genialului poet va fi cu puțință numai atunci cînd viața lui va fi mai bine cunoscută, cînd vom avea date biografice precise și cînd vor fi tipărite toate scrierile poetului nostru. Chiar volumul al doilea, tipărit acum de V. G. Morțun<sup>2</sup> și din care mi-a fost cunoscută numai o parte, de l-aș fi cunoscut în totul, mi-ar fi dat mult material și multe argumente pentru deducerile mele.

Asupra comediilor lui Caragiale am avut un articol în *Contemporanul*, dar mi-a apărut acumă prea incomplet, și de aceea am scris pentru acest volum alt articol, în care din cel trecut au intrat numai 3 pagini.

În volumul al doilea, afară de articolele ce au fost tipărite, vor mai intra și cîteva inedite.

Data apariției volumului al doilea atîrna de primirea ce o va face publicul cititor acestui I-iu volum.

1890

I. Gherea

## ASUPRA CRITICII<sup>3</sup>

Aveam de gînd să scriem o schiță critică despre talentul și simpaticul nostru nuvelist Barbu Ștefănescu-Delavrancea. Spre acest sfîrșit am citit mult din criticile ce s-au scris despre dînsul și, citindu-le, ne-am schimbat ideea ; ne-am hotărît să spunem cîteva cuvinte despre critica noastră, despre cum este ea și cum ar trebui să fie. Aceste cîteva cuvinte despre critică ne par trebuitoare înainte de a urma cu cercetările noastre.

Oricine își va arunca ochii asupra criticilor ce se fac la noi, fie în foiletoane, fie în reviste, nu va putea să nu se simtă mîhnit. Critica românească, cu foarte mici excepții, e cît se poate de deșartă, o critică de frunzăreală. E mare rețeta în literatura noastră, dar mai mare încă în critică. Critica la noi nici n-are o viață neatîrnată, ea trăiește pe lingă literatura artistică, din viața acestei literaturi, și nu pentru a-i da vreun ajutor, ci mai degrabă pentru a o încurca. Cînd apare vreo lucrare a unui scriitor al nostru, criticii se împart de obicei în două tabere : unii, dușmani ai artistului, îl ocărăsc, îl numesc om fără talent, nulitate, așa din senin, fără nici o motivare ; alții, prietenii, îl ridică în slavă și iarăși fără de motivare. Astfel, scriitorul ajunge după unii o nulitate, după alții un maestru, un talent fără pereche. Iar prietșugul și dușmănia atîrnă de niște factori care îndeobște n-au nici o legătură cu literatura, ca de pildă : colaborarea la aceeași revistă, înregimentarea în aceeași gașcă literară, ba de multe ori își viră coada și politica de partid. Așa că un scriitor care e maestru, talent mare, ge-

niu, cînd face parte din partidul politic al criticului, ajunge nulitate cînd trece în alt partid.

Pricina stării foarte triste a criticii noastre nu-i atît în caracterul criticilor, în însușirile morale și intelectuale ale acestora, ci în metoda veche, greșită care îi călăuzește. Înainte de a dovedi că avem dreptate, vom lua o pildă pentru a arăta cum se face la noi critica. Vom lua ca pildă nu un om fără talent, nu vreun băiat de la jurnalele zilnice, care face administrație, e reporter, corector, iar cînd îi rămîne timp liber, ca să facă economie ziarului, directorul îl pune să scrie și critică — nu —, ci vom lua un om cu talent, un om cult, care urmînd altă metodă de critică ar putea ajunge critic de valoare.

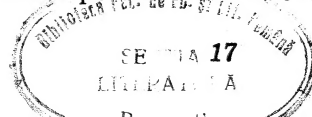
Vom lua pe confratele nostru Sphynx\* de la *România liberă*. Dacă stăruim îndeosebi asupra criticilor din *România liberă*, pricina mai este că ele sînt singurele care au vorbit mai pe larg despre scrierile lui Delavrancea<sup>4</sup>, despre care voiam să scriem și noi; afară de aceasta, criticile lui Sphynx sînt scrise cu talent și cuprind o mulțime de observații și fine și adevărate. Totuși nici confratele Sphynx n-a putut scăpa de semnul caracteristic al criticii noastre, de exclusivism. Criticul găsește, de pildă, că tot ce a scris Delavrancea e perfect, desăvîrșit din toate punctele de vedere. De la început făgăduiește să facă oarecare rezerve, dar afară de una mică de tot și formulată după o mie și una de explicări, cu privire la limba din *Sultănica*, criticul n-are nici o observație de făcut. Despre *Sultănica* ne spune: „Ar trebui să citez toată *Sultănica*, atît de frumos și de măiestrit e scrisă. E un șir neîntre-rup de mărgăritare, și scenele, care de care mai colorate, urmează unele după altele. În *Văduvele* și în *Odinioară*, autorul a arătat un dar de care rămii mirat, prețiosul și neasemuitul dar ce are autorul, dar excepțional, care-l va face neimitabil, fără pereche între toți scriitorii noștri de azi“. Despre *Zobie* și *Milogul* criticul ne spune că-s... „... perfecte, frumoase... de adevărat maestru“. *Iancu Moroi* e „o schiță care singură ar fi de ajuns să ne arate pătrunderea și măiestria autorului“. *Trubadurul*, *Ziua*, *Noaptea* sînt „capodopere de stil“; iar în *Liniște*, în sfîrșit, deșertînd sacul de laude, criticul ne spune că „Dela-

vrancea s-a întrecut pe el însuși“. Și alături de acest potop de laude nici o imputare! Mai rău: criticul se supără grozav cînd cineva îndrăznește să facă vreo obiec-ție critică.

Dar oare este în adevăr creațiunea lui Delavrancea așa de perfectă încît nu i se poate face nici o obiecție? Cum? Victor Hugo, Alfred de Musset, Balzac, Flaubert au fost criticați; în creațiunile lor s-au găsit, cu drept cuvînt, multe și însemnate neajunsuri; în Goethe se află greșeli; în Shakespeare chiar, în marele soare al poeziei, sînt pete, și numai creațiunile lui Delavrancea să nu le aibă? Am zis că trebuie să aibă. Mai mult, chiar voi sus-ține acum o teză care va părea multora ciudată, para-doxală, dar care e un sfînt adevăr, și anume: un critic, chiar înainte de a citi o producție literară artistică, poate spune că va cuprinde greșeli, că va avea lipsuri. Pentru ce? Pentru că absolutul în artă e peste putință, deoarece arta e prea complexă pentru ca în ea să fie o dezlegare exactă a problemelor ca în matematică, pentru că un ar-tist, un artist adevărat aleargă după un ideal pe care însă niciodată nu poate să-l ajungă. Nu putem să dăm aici lămuriri mai pe larg, le vom da însă altă dată; ceea ce putem invoca sînt chiar mărturisirile lui Delavrancea. În *Memoriile Trubadurului* găsim o pagină pe cît de fru-moasă, pe atît de adîncă și de adevărată:

„Arta împruținează natura. Arta e născocită pentru cei ce aud și văd pe sfert din cîte natura le desfășoară îna-nte-le. Tot ce creează omul e o sărăcie vicleană a reali-tății. Cîteva însușiri mari ale unei pașiști, ale unui su-flet, ale unui trup scos din marmură, cîteva însușiri care domnesc pe deasupra celorlalte și pe care artiștii le schi-lodesc mărindu-le și le morfolesc potrivindu-le cu puterea simțurilor oricărui nesimțitor. Iată arta. Iată de ce marile genii au simțit în toată viața lor o durere fără repaus în fața naturii. Ei care vedeau, auzeau și pătrundeau adînc tainele culorilor, ale sunetelor, ale formelor și-ale simți-rilor, ei care rămîneau departe de ceea ce voiau să apro-pie de cîte ori n-au reînceput iarăși și iarăși același su-biect, aceeași inimă muncită, aceeași ochi vii, feluriți în clipire, în lumină, în umbră și-n expresie, același trup perfect ale cărui linii mlădioase, moi și pătimase se îm-pletesc cu atîta noroc și cumpănire, încît marmura nu le poate fura decît pe sfert din adevărata lor căldură! De

\* [Pseudonimul lui D. Racoviță.]



cite ori n-au rupt volume întregi, n-au spart pinze cît zidurile și n-au aruncat cu dalta în fața Venerii lor, albă, netedă și moartă !“ (*Ziua, Memoriile Trubadurului*, p. 56 și 57).

Această frumoasă pagină, care trebuie să arate opiniile artistice ale Trubadurului, arată în realitate sentimentele artistice ale lui Delavrancea, pentru că Delavrancea are netăgăduit simț artistic, și deci, fără a fi mare geniu, a simțit „acea durere fără repaus în fața naturii“. Ca artist, Delavrancea a trecut prin toate acele comoțiuni dulci și dureroase prin care trec toți aceia care simt într-înșii chemarea de a crea. El a simțit acea emoțiune, acel entuziasm care-ți cuprinde sufletul cînd în gîndu-ți se ncheagă creațiuni sublime, desăvîrșite, măiestre și care din nenorocire zboară, pier cînd vrei să le așterni pe hîrtie, cînd vrei să dai acestor vedenii frumoase trup și suflet. Delavrancea de bună seamă a simțit acea dureroasă descurajare cînd, citind ce-a scris, a văzut cît de departe este ceea ce-a visat și-a vrut să întrerupez în scrierea sa, de ceea ce-a reușit să facă ! De cîte ori i-a venit să azvîrle în foc tot ce-a scris, și cît va fi zvîrlit !... Pe ce ne biuim ca să spunem toate acestea ? Pe pagina citată mai sus, precum și pe temperamentul artistic al scriitorului.

Dacă scriitorul însuși nu e, nu poate să fie cu desăvîrșire mulțumit de creațiunea sa, simțind unele lipsuri fără a le pricepe bine, pricepînd pe altele fără a le putea îndrepta ; dacă însuși scriitorul niciodată nu poate fi pe deplin mulțumit de opera sa, fiindcă vede cît e de departe opera făcută de cea visată, cum ar putea fi mulțumit criticul, care are și el idealul său ? Pentru că și criticul trebuie să aibă idealul său literar și artistic, și acest ideal poate să fie deosebit de idealul artistului cînd critic și artist fac parte din două școli literare deosebite. Dar, chiar dacă artistul și criticul sînt în aceeași școală literară, între idealurile lor va fi o deosebire, după deosebirea care e între caractere și între temperamente. Și cînd ne gîndim la atîtea deosebiri de caractere, de temperamente, deci și de gusturi literare, cînd cugetăm la imposibilitatea de a ajunge la o creațiune perfectă, absolut perfectă, ni se lămurește cum o operă de artă nu poate să placă *neconștient*, să placă tuturor fără nici o rezervă. Și iată de ce, cînd ne dezmeticim de puternica și covîrșitoarea întipărire ce face asupra-ne Shakespeare,

acest colosal evocator de viață, și-ncepem să judecăm mai liniștit, chiar în el găsim greșeli. În dramele și tragediile istorice, adevărul istoric nu e tocmai observat. Romanii lui Shakespeare în realitate sînt englezi. Greșeala nu-i mare, dar este. Persoanele comice sînt exagerate. Uneori dăm și peste greșeli de logică. Așa Hamlet, în vestitul monolog „A fi ori a nu fi“, zice vorbind de moarte că e „o țară necunoscută, al cărei hotar nu l-a mai trecut îndărăt nici un călător“ și puțin mai înainte vorbise cu umbra tatălui său, care nu numai că trecuse granița morții, dar descoperise lui Hamlet și o mulțime de taine \*. Nu-i vorba, toate aceste neajunsuri sînt mici și arată mai mult dibăcia lui Louis Blanc decît vreo greșală reală a lui Shakespeare. Dar aici e vorba de Shakespeare !

Cîteva exemple din literatura critică străină vor dovedi și mai bine zisele noastre. Un talentat critic din Franța, Emile Faguet, începe astfel studiul critic asupra lui Balzac \*\*: „E un curios caprițiu al suveranului fabricator de a fi unit într-o zi temperamentul unui artist cu spiritul unui comis-voiajor. Balzac a fost vulgar și profund, grosolan și fin, plin de prejudeții comune și în același timp nemărginit de pătrunzător și profund ; platitudinea-i ne uimește ca și imaginația lui ; are vederi de geniu alături cu gîndiri de imbecil“.

Cei care nu cunosc critica contemporană și sînt obișnuiți cu critica noastră unilaterală, cu drept cuvînt se vor mira de această analiză critică, unde alătura de cuvîntul geniu stă cuvîntul imbecil, și vor crede poate că felul de critică al lui Faguet e o excepție ori că el ar fi un scriitor necunoscut, care caută să ajungă celebru prin paradoxe. Aceia însă care cunosc literatura contemporană franceză știu că Faguet e unul dintre cei mai talentați critici.

Pentru a fi și mai convingători, să lăsăm la o parte pe Faguet și să cităm pe alt critic, care e o celebritate europeană și pe care mulți l-au citit ; iar aceia care nu l-au citit, desigur, au auzit de dinsul ; e vorba de H. Taine. Taine a scris și el un studiu critic asupra lui Balzac \*\*\* și

\* Această observație e făcută de Louis Blanc.

\*\* *Etudes littéraires sur le dix-neuvième siècle* par Emile Faguet.

\*\*\* *Nouveaux essais de critique et d'histoire* par H. Taine.



încă un studiu admirabil, în care analizează puternica personalitate artistică a lui Balzac. Taine are o admirație profundă pentru genialul scriitor francez.

Nu numai în studiul despre care vorbim, dar și în alte articole, el mereu își întoarce ochii la Balzac. Așa, de pildă, în istoria literaturii engleze, vorbind de Shakespeare, Taine, arătând nemărginita-i admirație pentru genialul englez, plin de mândrie nu numai ca critic, ci și ca francez, zice că numai unul l-a ajuns pe Shakespeare, ca evocator de viață, și acela e Balzac. Cu toate acestea, cînd, în analiza lui critică, Taine începe să vorbească despre neajunsurile creațiunilor lui Balzac, atunci nici admirația pentru artist, nici mîndria de francez nu-l opresc să spună crude adevăruri, care pe alocurea întrec cu mult spusele lui Faguet. Vorbind de caracterul lui Balzac, Taine zice între altele : „Scrisorile sale atît de iubitoare au ceva trivial ; gluma lui e greoaie. Gesticulează, cîntă, lovește oamenii peste pîntece, face pe bufonul“<sup>5</sup>.

Cînd e vorba de obiceiul lui Balzac de a pune în mijlocul scenelor celor mai interesante lungi tirade filozofico-metafizice, iată ce zice Taine :

„Se sfîrșește o comedie plăcută și mișcătoare, viața unui sărman canonic alungat de gazda sa, și deodată ne găsim cufundați în acest *galimatias* emfatic...“<sup>6</sup>. Cînd vorbește de stilul lui Balzac, inegal, de multe ori exagerat, fals, emfatic, Taine zice : „Cuvintele sublime, plăcute, supraumane revin la fiecare pagină. Desigur, d-l de Balzac are rele deprinderi ; este grosolan (*grossier*) și șarlatan (*charlatan*) ; are risul zgomotos, răsunător și vocea strigătoare a oamenilor din popor. Stilul lui sau surprinde, sau amețește, pentru ca să fie puternic, îl forțează, pentru ca să-l încălzească, se aprinde. Aceasta e bolnăvicios și mă opresc aici“<sup>7</sup>.

Cînd e vorba de idealul moral al lui Balzac, ascultați, rogu-vă, pe Taine : „Idealul lipsește naturalistului, lipsește încă mai mult naturalistului Balzac...“

„...Adevărata noblețe îi lipsește, lucrurile delicate nu le bagă în seamă, mîinile sale de anatomist pîngăresc caracterele curate, slujesc slujenia“<sup>8</sup>.

Cînd vrea Taine să ne arate idealul și înălțimea morală a eroilor lui Balzac și, indirect, a autorului însuși, ne spune : „Virtutea astfel arătată nu este decît un împrumut cu camătă și cu amanet. Aceasta este cea mai

urită idee a lui Balzac. Cînd naturalistul ne deziluzionează, ne supunem ; dar cînd artistul înlătură din noi înălțarea sufletească și delicatețea ne revoltăm și îi răspundem că le distruge în alții poate pentru că nu le află deloc în sine însuși“<sup>9</sup>. Aceste cîteva pilde sînt destul de caracteristice. Desigur, Taine nu se mărginește în studiul său a da numai aceste caracterizări negative, el găsește și merite, merite foarte mari, care fac din Balzac, după opinia lui, cel mai mare artist al Franței. Studiul său asupra lui Balzac îl încheie cu următoarea frază, care dă o caracterizare definitivă lui Balzac : „Cu Shakespeare și Saint-Simon, Balzac este cel mai mare magazin de documente din cîte avem asupra naturii omenеști“<sup>10</sup>.

Și fiți siguri că fraza aceasta iese într-un mod logic și necesar din tot articolul. Taine e un prea mare logician pentru ca din premise să nu-i iasă de la sine încheierea. Eu nu sînt cu totul de părerea lui Taine asupra lui Balzac. Cred că Taine exagerează și partea pozitivă și pe cea negativă a lui Balzac. Asemenea cred că putem să ne lipsim de cuvinte prea aspre ca „*charlatan*“, „*coquin*“, „*imbécile*“ chiar cînd sînt întrebunțate ca metafore ori termeni de comparație.

Am adus aceste exemple din Taine și Faguet pentru a arăta cit de imparțială — relativ, bineînțeles — e critica din *occidentul Europei*, de ce spirit relativist, emnamente științific e însuflețită. Ea pricepe că un om în general, și mai cu seamă un om genial, e ceva prea complex ; că o creațiune artistică e prea multilaterală ca să poată fi caracterizată numai prin laude sau prin huliri, care prin faptul că sînt numai laude ori huliri sînt unilaterale. Critica europeană a înțeles că imperfecția omenescă fiind în natura omului, imperfecția artistică e în natura artistului și, mai mult decît atîta, ea a înțeles că meritele și neajunsurile, partea negativă și cea pozitivă a unei creațiuni artistice se țin strîns legate, se condiționează una pe alta și nu se poate pricepe bine chiar partea pozitivă a creațiunii dacă nu se pricepe partea negativă.

Ni se va zice, poate, că în străinătate asprimea criticii e la locul ei ; dar că la noi, unde literatura e așa de săracă, critica ar trebui să fie mai îngăduitoare. Foarte bine ! Să fie îngăduitoare ! Dar exclusivismul ce domnește azi e departe ca cerul de pămînt de îngăduința ce-

rută, e chiar tăgăduirea desăvârșită a oricărei îngăduiri, pentru că pe unii îi laudă numai, pe alții îi ocărăște numai. Poate fi deci vorba de îngăduire în această critică? Noi nu numai că sîntem pentru indulgență, dar înțelegem chiar că critica uneori poate să fie înfriurită de prietenie, de dragoste pentru autor. În adevăr, arta e una din cele mai complexe manifestări ale spiritului omenesc și totodată e foarte puțin supusă la legi științifice. Artă e departe de a avea axiome ca  $2 \times 2 = 4$ ; pe de altă parte, critica estetică e încă așa de slabă, instrumentele cercetărilor critice moderne sînt așa de imperfecte încît de multe ori intuiția, un fel de ghicire a criticului, face mai mult decît analiza; de multe ori, criticului i se cere inspirație ca și artistului, și iată de ce un prieten și admirator al scriitorului, sub înfriurirea acestui îndoit sentiment de dragoste și admirație, poate să simtă și să afle multe însușiri și frumuseți pe care n-ar fi putut să le vadă cel mai iscusit critic cu analiza lui. (Firește că vorbim de prietenie și admirație sinceră.) Așadar repetăm: noi înțelegem ca o critică să fie înfriurită de sentimentele deosebite ce are criticul pentru scriitor; știm că o obiectivitate absolută e cuvînt deșert, mai mult, credem că această înfriurire e folositoare, cu condiția însă ca criticul să nu fie exclusivist. Criticului, în această împrejurare, îi este și mai puțin iertat a fi exclusivist; iar confratele Sphynx e exclusivist: nici nu dă voie să se facă vreo observație în privința scrierilor lui Delavrancea. Am pricepe încă nemulțumirea în contra criticului de la *Națiunea*, care iscălește banalități românești cu litere grecești. În criticile acelui domn găsim în adevăr lucruri ciudate. Așa, vorbind de nuvela *Milogul*, criticul o găsește măiastră, desăvârșită, însă *toată această desăvîrșire* se strică prin cuvintele din urmă ale țigancei: „Sînt țigancă, nu-mi lepăd copiii“. Iată dar o nuvelă minunată, desăvîrșită, pierzînd toate aceste însușiri din pricina a trei cuvinte de la sfîrșit, așa că pentru a o preface în capodoperă ar fi de ajuns la altă ediție să lipsească aceste cuvinte! Această ciudată critică nu poate fi altfel înțeleasă decît prin aceea că a voit criticul să arate că știe să găsească nu numai însușiri bune într-o scriere, ci și greșeli; într-un cuvînt, a voit să arate că știe să *critice*. Am pricepe încă asprimea confratelui nostru împotriva acestui domn, dar mînia d-sale împotriva criticului de la *Lupta*,

C. Mille! C. Mille a scris două foiletoane despre *Delavrancea*, unul despre *Sultânica* și altul despre *Trubadurul*<sup>11</sup>. Bineînțeles că o dare de seamă, făcută într-un singur foileton, nu poate să fie completă; dar, oricît de necomplete, aceste foiletoane sînt pline de bunăvoință pentru autor.

Așa ne aducem aminte că foiletonul întîi îl începe comparînd pe autorul *Sultânicii* cu Hristos și îl sfîrșește prin o comparație a operei lui Delavrancea cu un izvor de apă răcoritoare, care răcorește pe cititor în căldurile tropicale ale capitalei\*. Al doilea foileton e de asemenea binevoitor, dar sînt și citeva rezerve, lucru foarte de înțeles, avînd în vedere marea deosebire ce este între Delavrancea și între Mille ca temperament, ca mod de scriere, ca școală literară. Vorbind de *Vădulele* și lăudînd această nuvelă, criticul *Luptei* e împotriva împăcării mamei Ghira și a mamei Iana. Confratele nostru, C. Mille, judecă astfel: „Cînd o sfadă, mînie, ură, s-a început între doi oameni; cînd această ură a mers tot crescînd, apoi orice i-ar fi stat în cale trebuia să o ațîțe și mai tare, deci cînd babele au găsit pe copiii lor sărutîndu-se, după logică, s-ar fi convenit să-i apuce la bătaie, dar nu să se împace. Într-o nuvelă, vestitul scriitor rus Tolstoi, în împrejurări analoage, încheie povestirea prin dare de foc și nu prin împăcare“. Cam așa judecă Mille și, cum vîd cititorii, observația e serioasă și, deși poate să nu fie dreaptă, dar merită să fie discutată. Totuși această observație îl supără grozav pe d-l Sphynx. Citind această observație a lui C. Mille, d-l Sphynx o caracterizează prin cuvintele: „alandala“; zice că Mille „n-are bun-simț“, că asta e „revoltător“ și în sfîrșit termină cu: „Mi-e silă să discut“.

Dar, pentru Dumnezeu, de ce atîta supărare și nervozitate?

Și noi avem cu atît mai mult drept să facem această întrebare, cu cît sîntem de aceeași părere cu d-l Sphynx, iar nu cu Mille.

Sîntem de aceeași părere cu d-l Sphynx, că împăcarea între babele Ghira și Iana e foarte cu puțință și foarte logică, pentru că supărarea lor era din nimica, pentru că această supărare era căpușită cu dor de împăcăciune,

\* N-avem foiletonul la îndemînă, deci nu putem cita textual.

pentru că, în sfârșit, bătrânele își iubeau copiii și copiii își spuneau unul altuia că se vor omori (adăugăm că asta nu era vreo amenințare cu scop de a speria pe bătrâne pentru că Răducanu și Irina nici nu știau că mamele îi ascultau) și aceste cuvinte au trebuit să bage groază în inimile lor. Vom mai adăuga că la mahala în fiecare zi se întâmplă sfezi și mai totdeauna să sfârșesc cu împăcare; mahalagioaicele parcă înadins se ceartă, pentru a avea prilej de a se împăca; sfada, care ațîță nervii, înlocuiește pentru dînsele ațîțările nervoase ce le primim noi din citite ori de la teatru, de la îndeletnicirile intelectuale. Lipsa de asemenea ațîțări unele clase o înlocuiesc prin beție, sfadă, clevetire etc.

Sfada și ura între mama Ghira și mama Iana nu e [sînt] doar ca ura neîmpăcată, adîncă, sălbatică între Montaignus și Capulet. Și..., și fiindcă vorbele de Montaignus și Capulet ne-au venit pe buze, apoi ne vom opri la o comparație între ura acestor italieni, mîndri și nobili, și între ura babelor Ghira și Iana; ne vom opri, deși știm că multora li se va părea deplasată această comparație între trufașii gentilomi ai Veronei și între niște mahalagioaice din București. Verona e zguduită pînă în temelii de ura a doi nobili, capii familiei Montaignus și Capulet. Această luptă și ură a două familii ține veacuri întregi. Interese de domnie, de mîndrie, cele mai felurite, cele mai arzătoare sentimente sînt puse la mijloc pentru a înflăcăra ura. Ura ajunge tradițională, e suptă de copii cu laptele, a intrat în nervi, s-a făcut aproape organică. Această ură e hrănită cu sînge, pentru că nu trece un timp mai îndelungat fără ca unul din casa Montaignus să nu cadă ucis de mîna unui Capulet sau dimpotrivă. Montaignus și Capulet au doi copii, Romeo și Julieta, care se îndrăgostesc (întocmai ca Răducanu și Irina) și amîndoi cad jertfă acestei iubiri, omorîndu-se. În fața acestor morți, grozavii vrăjmași, Montaignus și Capulet, dau mîna, hotărîsc a face pentru copiii morți ceea ce n-ar fi făcut pentru dinșii vii: vrăjmașii de moarte se împacă și-și îngroapă copiii unul lîngă altul. Durerea, durere îngrozitoare pentru niște părinți, de a-și vedea copiii morți, a învins o ură uriașă, ură de moarte. Din două sentimente duse la extrem, durerea părintească și ura, cel dintîi a învins. Se înțelege că este mare deosebire între frica de a-și pierde copiii și amara durere de a-i fi văzut morți. Dar

este deosebire și între ura nobililor de la Verona și ura babelor din mahalalele Bucureștilor. Deci, repetăm, noi credem că d-l Sphynx are dreptate; dar de aci nu urma ca d-sa să se supere atîta pe Mille. Ba dimpotrivă. Observația lui Mille a dat prilej d-lui Sphynx să pună în lumină, să explice logica sfârșitului nuvelei *Văduvele*, precum ne-a dat și nouă prilej să mai adăugăm cîteva considerații pe lîngă ale d-lui Sphynx. Sînt mulți care gîndeau ca și Mille, dar, după explicațiile d-lui Sphynx și ale noastre, poate unii își vor schimba părerea; iată deci că și noi, și d-l Sphynx, și Delavrancea, și publicul cititor trebuie să fim recunoscători lui C. Mille că a făcut observația de mai sus.

Ne-am oprit cam prea mult la pilda aceasta pentru că de aici urmează un fapt foarte însemnat pentru critica literară, și anume că observațiile și rezervele criticii, cînd sînt făcute conștiincios (nu pentru a necăji înadins pe scriitor, dacă ai vreo ciudă personală împotriva lui) și nu-s prostii, folosesc nu numai cînd sînt bune, ci și cînd sînt greșite. Ca să vedem ce spirit greșit stăpînește în articolele d-lui Sphynx, trebuie să cităm încă o bucată de la sfârșit, anume: „Destul numai că, fără să am pretențiunea de a fi adus pe Barbu în adevărata lui lumină, m-am silit să fiu drept față cu o muncă conștiincioasă și de un caracter cu totul original, și am întins o mîna prietenească unui scriitor de talent, mîhnit fără îndoială că s-au găsit să-l judece tocmai acele inimi rele cărora și «velință de flori să le așterni, ele tot ciulini și pălămidă caută»“.

Nu știu dacă a simțit d-l Sphynx ce spirit exclusivist, mai mult!, ce spirit de zîzanie se introduce în literatura românească printr-o astfel de critică. În adevăr, ce înseamnă aceste cuvinte? D-l Delavrancea a așternut numai trandafiri prin scrierile sale, iar critici, cum e de pildă Mille, inimi rele ce sînt, caută ciulini, vor să-l înece, să-l nimicească pe scriitor; însă d-l Sphynx, care are inimă bună și care e prieten cu scriitorul, îi întinde o mîna de ajutor pentru a-l scăpa de inimi rele, de dușmani. Iată dar criticii unui autor împărțiți în oameni buni și răi, în prieteni și în dușmani ai autorului; iar pentru ca să cazi în categoria celor răi n-ai decît să faci o observație critică, așa cum a fost cea făcută de Mille.

Nu voim să-l apărăm pe Mille, el știe să se apere și singur; avem un scop cu totul egoist, voim să ne apărăm

pe noi înșine, pentru că și noi, cu toate că am scris așa de puțin, am căzut de pe acum în categoria celor răi, și iată cum. Cititorii știu că am scris două articole despre Eminescu<sup>12</sup>. Ca și d-l Sphynx, noi n-am avut pretenția de a pune în adevărata lumină pe Eminescu, ci am înșirat mai multe considerații prin care am vrut să arătăm talentul mare, neasemănat de mare, al lui Eminescu; iar pe de altă parte să punem în evidență câteva pricini care au hotărât direcția, sensul scrierilor poetului nostru liric. În aceste articole am făcut câteva obiecții, care se explică foarte ușor, avînd în vedere deosebirea cea mare ce este între direcția socială a poetului și între a noastră. Au fost destule aceste obiecții pentru ca d-l Morna, criticul de la *Liberalul* din Iași, să scrie că noi am criticat pe Eminescu cu „multă răutate“. Și, băgați de seamă, noi, cunoscînd spiritul criticii din țara noastră, am și adăugat că rezervele pe care le facem nu trebuie să mire pe nimeni, pentru că nu-i artist care să n-aibă cusururi și greșeli; că-n *Byron*, *Musset*, în *Goethe* chiar se află multe și mari lipsuri; că noi avem stimă și admirație sinceră pentru cel mai mare poet liric contemporan. Dar degeaba! Poți să afli lipsuri în *Byron*, în *Musset*, în *Goethe*, pînă și în *Shakespeare*, dar dacă vei găsi în Eminescu, atuncea ești om rău și dușman al poetului. Și trebuie să se noteze că răutatea în cazul de față ar fi și mișelie, ținînd seamă de soarta poetului\*.

Ori iată altă pildă. Voiesc să scriu acum un articol despre Delavrancea. În acesta voi avea de făcut unele observații, după mine esențiale. Nu-s de loc sigur că a doua zi după apariția articolului nu se va ridica vreunul și va scrie că sînt o inimă rea, „care tot ciulini și pălămidă caută“ și că sînt un dușman al autorului, și deci acel cineva s-a crezut dator a-i întinde mîna de ajutor etc. ... Și iată-mă, pe neașteptate, nu numai om rău, dar și dușman jurat al autorului! Se înțelege că noi protestăm cu atîta mai mult cu cît avem stimă personală pentru Delavrancea și sinceră stimă „față cu o muncă con-

\* Intr-o broșură apărută de curînd și scrisă de d-l I. N. Roman<sup>13</sup> ni se fac mai multe observații în privința criticii noastre despre Eminescu; vom răspunde altă dată. [Vezi volumul de față, p. 61.]

știincioasă și de un caracter original“, sinceră stimă față de un om de talent.

Credem că oricine va admite că o atare critică e o anormalitate într-o literatură.

Și trebuie să ne spunem sincer părerea: nu învinuim deloc nici pe d-l Morna, nici pe alții; părerile lor sînt o urmare neînlăturată a direcției greșite a criticii noastre în general (pentru că oricît ar fi de neînsemnată, dar tot avem și noi o critică). Această direcție nu este a criticii moderne, ci a criticii care a fost în Franța pe la începutul veacului. Critica se credea pe atunci judecător chemat a judeca pe scriitori și operele lor. Critica dădea sentințe, împărțea titluri: cutare operă e bună, cutare rea; cutare magistrală, sublimă, genială; cutare stupidă etc. ... Bineînțeles că în astfel de împrejurări critica trebuia să ajungă un judecător pătînior și aducător de întineric și zavistie în literatură. Pentru ce? Pentru un cuvînt foarte simplu. Care este condiția esențială ca judecătorul să nu cadă în arbitrar? Condiția de căpetenie este ca regulile, legile după care judecă să fie bine hotărîte, foarte lămurite; altfel orice judecător va fi arbitrar. Ce legi, ce reguli avea însă critica pentru a judeca după ele operele de artă? Nici o regulă, nici o lege. La sfîrșitul veacului trecut și la începutul veacului nostru, sub domnia absolută a clasicismului, s-au făcut reguli, un cod întreg de legi după care artiștii trebuiau să-și creeze operele. Aceste reguli țineau ca-ntr-un corset strîmt literatură, sugrumînd-o. Victor Hugo, înconjurat de o legiune întreagă de talente, a dat asalt împotriva clasicismului, l-a învins, romantismul a sfărîmat toate regulile și legile estetice ale clasicismului. Rămasă fără reguli, fără legi, critica de la începutul epocii romantismului nu putea să fie decît cu totul arbitrară. Neavînd legi, criticii au căpătat putere prea mare, nimic nu-i oprea de a judeca după gustul și placul lor. Puterea prea mare în literatură, ca și în politică, e stricătoare. Criticii dădeau numele de talente, de maeștri, de genii după hațir, după gradul de prietenie: iată de unde vine și plîngerea artiștilor de la începutul veacului împotriva criticii, cum și superficialitatea criticii, cu mici excepții. Și nici nu putea să fie altfel. Operă bună, rea, de talent, genială... ce cu-

vinte largi și cu ce înțeles nehotărît și relativ ! Din două opere de artă de aceeași valoare e foarte ușor să arăți că una-i de talent și alta slabă ; pentru aceasta n-ai decît să schimbi termenii de comparație. Așa, dacă vrei să arăți că opera e de valoare, n-ai decît s-o asemeni cu a lui Prodănescu. În adevăr, ce scriere nu va fi minunată față cu opera acestui bard ? În cazul al doilea, asemeni scrierea cu a lui Shakespeare. Și ce scriere nu va părea slabă față cu opera colosală a genialului Shakespeare ? Acest exemplu arată limpede cît de superficială și totodată cît de puțin folositoare a trebuit să fie critica literară. Eminentul nostru critic, d-l T. Maiorescu, în articolul său *Poeți și critici* exprimă o părere care a trebuit să facă pe mulți să se mire. D-sa zice că în țara românească n-are ce mai căuta critica deoarece la noi ea a avut un rol de îndeplinit, dar acum nu mai are. D-sa judecă astfel :\*

În țara românească, acum cîtva timp, literatura mai că nu exista, de-abia se începea ; atunci critica a avut un rol, a trebuit să călăuzească pașii copilărești ai literaturii, să încurajeze operele mai bunișoare, să nu lase să se strecoare opere cu totul rele, critica trebuia să fie ca o strajă pusă înaintea edificiului literaturii românești și să lase să intre numai pe aceia care meritau asemenea cinste ; iar pe cei lipsiți de talent să-i înmormînteze. Cînd însă literatura s-a dezvoltat, nu mai are nevoie de critică ; slujba de a înlătura nulițăile o face însăși literatura artistică. Talente ca Alecsandri și Eminescu alungă din literatură nulițăi ca Prodănescu ; deci acum critica n-are nici un rol de îndeplinit<sup>14</sup>.

Cam așa judecă d-l Maiorescu și... credem că are cu desăvîrșire dreptate, pentru că e vorba, cum văd cititorii, de acea critică pe care am numit-o *judecătorească*. Această critică a fost și folositoare și trebuitoare și prin d-l Maiorescu, reprezentantul ei cel mai de frunte, ea și-a făcut datoria. D-l Maiorescu, om luminat, instruit — care și-a format cunoștințele și gustul literar după geniile cele mari ale Germaniei, după Lessing, Schiller, Goethe —,

\* N-avem articolul la îndemînă, de aceea cităm numai înțelesul.

cunoscător al literaturii europene, om cu gust artistic și cu tact critic, și-a făcut datoria în înțelesul de mai sus, a stat strajă înaintea edificiului literaturii. Acest merit va face ca numele d-lui Maiorescu să fie însemnat în dezvoltarea literaturii române. Se înțelege, va fi fost și d-sa părtinitor, lucru firesc și aproape de neînlăturat cînd critica e critică judecătorească ; dar trebuie să ținem seamă și de greutățile cu care a avut să lupte. E de ajuns să citim acele probe de poezii monstruoase strînse de d-sa pentru a vedea ce mărginiți, ce nulițăi, ce secături aveau dorința și îndrăzneala să ceară un loc în literatura românească, și d-l Maiorescu a avut glas destul de tare și destulă autoritate pentru a da înlături pe acești îndrăzneți pretențioși. Pe de altă parte, d-sa a putut cunoaște, numai în cîteva poezii, un om cu adevărat talentat, pe care și l-a încurajat mult ; e vorba de Eminescu. Repetăm, aceasta e un merit foarte mare al d-sale. Dar a trecut un timp oarecare, literatura s-a dezvoltat, gustul publicului s-a dezvoltat și el, și cînd unui public îi plac Alecsandri, Eminescu, Vlahuță, — scrierile lui Prodănescu et comp. stîrnesc ris obștesc și, fără nici o strajă, acestea vor fi izgonite din literatură. Văzînd aceasta, d-l Maiorescu scrie că critica nu mai are nici un rol și, incredințat că critica și-a făcut datoria, zice cu o mîndrie foarte la locul ei :

„Maurul și-a făcut datoria, maurul poate să se ducă“\*.

Repetăm, d-l Maiorescu are dreptate. Chiar articolul critic din urmă al d-sale arată că critica, cum se făcea înainte, și-a trăit traiul. Dar, lipsind critica judecătorească, nu va rămîne nimica în locul ei ? D-l Maiorescu nu ne spune nimic, nici măcar nu face vreo aluzie că ar fi existînd o critică modernă care nu numai că nu pierde îndată ce literatura se dezvoltă, dar, dimpotrivă, ajunge tot mai puternică. Nu cunoaște oare d-l Maiorescu o astfel de critică ? Ori o cunoaște, dar nu o primește, nu socoate de trebuință să vorbească de dînsa pentru că pe orizontul nostru literar nu vede oameni destul de destoi-

\* *Die Verschwörung des Fiesco* [Conjurația lui Fiesco], Schiller, *Contemporanul*, anul VI, nr. 3.

nici pentru a o face. Nu știm care e pricina, dar e neîn-  
doios că d-l Maiorescu nu pomeniște cituși de puțin des-  
pre acest fel nou de critică !

\*

Critica în Europa a luat o mare dezvoltare, dar o cri-  
tică întemeiată pe alte baze, o critică plină de putere,  
care privește o operă literară ca un product și îl anali-  
zează ca atare, cum fac științele naturale, căutînd prici-  
nile ce i-au dat naștere. Cînd critica are înainte o operă  
literară, se întreabă care e pricina ei cea mai apropiată.  
Bineînțeles, această pricină este artistul, creatorul operei,  
deci cea dintîi grijă a criticii este de a statornici o le-  
gătură de cauză între opera artistică și artistul creator.  
Critica, analizînd viața artistului, sufletul lui, ne explică  
de ce și cum a făcut el această operă artistică, ne arată  
cum, luînd în seamă temperamentul artistului, psihicul  
lui, opera artistică a trebuit să fie tocmai așa cum este  
și nu altfel ; ne explică pricinile care au hotărît caracte-  
rul operei artistice, sau, cum am zis, arată legătura  
între artist și creațiunea sa.

Un exemplu va lămuri mai bine gîndul nostru. Iată  
un poet. Trăsăturile caracteristice ale poeziilor lui sînt  
melancolie adîncă, iubirea pentru fantastic, încît poetul  
zboară-n aer ori se cufundă în prăpăstii adînci în loc de  
a gusta frumusețile ce sînt împrăstiate pe pămînt și, în  
sfîrșit, a treia trăsătură caracteristică, o ură înverșunată  
împotriva femeii. Critica ne va arăta pe poet nervos,  
ușor de ațîțat, nemulțumit — de unde se înțelege melan-  
colia poeziilor lui. Critica îl va arăta trăind într-un oraș  
mare, crescut în oraș, într-o ulicioară îngustă, într-o  
casă fără curte, din care nu putea să vadă frumusețile  
naturii, pădurile, cîmpiile, munții, lanurile întinse scâl-  
date în lumina aurie a soarelui ori în lumina argintie a  
lunii ; poetul în copilăria sa a stat sub înrîurirea unei  
mame bigote, care umplea capul copilului cu basme reli-  
gioase, cu grozăviile iadului. Iată dar explicarea fan-  
tasticului în poeziile artistului și lipsa lui de iubire pen-  
tru natura măreață, pe care n-a putut s-o observe decît  
pe fereastra îngustă a unei uliți necurate. În sfîrșit, cri-  
tica arată cum poetul s-a îndrăgostit, și-a pus tot sufle-

tul, toată nădejdea, toată viața într-o femeie, și aceasta  
l-a înșelat mișelește, lăsîndu-i o rană adîncă în inimă,  
rană cu atît mai dureroasă cu cît poetul a fost mai naiv,  
mai încrezător, mai nervos, mai pasionat. Iată de ce rana  
niciodată nu s-a mai închis, de ce îi sfîșie vecinic inima,  
și orice amintire face să vibreze dureros această sărmană  
inimă. Iată explicarea urii, deznădejdei, blestemului, plîn-  
sului cu hohot, care zbucesc cînd vorbește de femeie, în  
care poetul vede numai pe cea care l-a trădat. Și astfel,  
pas cu pas, ni se explică toate părțile caracteristice ale  
creațiunii poetului, fir cu fir se țese legătura între poet  
și opera lui. Și dacă critica reușește să aducă înainte-ne  
pe poet, să ni-l zugrăvească tocmai cum e, atunci în-  
țelegem lămurit de ce și cum creațiunea poetului este  
așa, și de ce nici nu putea fi altfel. Așadar, temelia cri-  
ticii, cînd e vorba de a statornici legătura între artist și  
operă, va fi o analiză psihică a artistului.

Astfel, romancierii de azi și criticii au același scop.  
„Romancierul și criticul — zice Brandes în admira-  
bila-i scriere \* — pleacă astăzi în schițările lor de la  
același punct : atmosfera spirituală a epocii. În aceasta  
se arată formele. Unul vrea să ne înfățișeze și să ne ex-  
plice faptele unui om, altul vrea să ne înfățișeze și să  
ne explice o operă literară, și ambii caută să ne arate  
că faptele oamenilor și operele literare trebuie să fie  
priveite ca niște produse pe care omul le face fatal, îndată  
ce se întrunesc anumite însușiri năuntrice și înrîuriri  
externe. Deosebirea esențială este numai aceasta, că poe-  
tul face ca persoanele închipuite de dînsul, de obicei zu-  
grăvite după modele din viața reală, să lucreze și să vor-  
bească după împrejurările date, în timp ce criticul este  
cu desăvîrșire legat de realitate, așa încît închipuirea  
lui trebuie să lucreze numai și numai pentru a afla și  
reconstrui starea sufletească, pricina sau condiția fapte-  
lor. Romancierul, de la caracterul observat, trage înche-  
ieri în privința faptelor probabile ale insului, criticul

\* Vezi *Die Literatur des neunzehnten Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen* [Literatura secolului al XIX-lea din punctul de vedere al curentelor principale], V. Band, p. 386.



scoate încheieri în privința caracterului artistului din însușirile operei observate“.

Dacă în multe privințe creațiunile artistice ale roman-cierului sînt mult mai presus, mult mai prețioase decît criticile, este însă o parte în care lucrarea criticului modern e mai însemnată decît a artistului. Această însem-nătate mai mare izvorăște din subiectele tratate de critici. Artistul studiază oameni în general, oameni de rînd; criticul studiază pe artiști. Artiștii însă, ca modele, sînt cele mai de multe ori mai interesanți, mai instructivi, pentru că în sufletul lor se oglindește mai bine epoca în toată complexitatea ei decît în sufletul unui simplu mu-ritor. Așa, de pildă, Flaubert a creat tipuri admirabile ca artă : pe madame Bovary, pe Charles Bovary (spite-rul), pe Léon etc. Istoricul veacului nostru nu va putea să nu cunoască tipurile lui Flaubert, căci ele îl vor lu-mina în privința vieții oamenilor din Franța în veacul acesta. Dar cu cît mai instructiv va fi pentru istoricul veacului al XIX-lea tipul complex al lui Flaubert, viața veacului nostru în toată complexitatea ei ?

Cred că aceste puține cuvinte sînt de ajuns pentru ca să poată vedea oricine deosebirea între critica modernă și între cea judecătorească ; dar n-am terminat încă. Am zis că criticul trebuie să analizeze psihicul artistului pen-tru a explica opera lui ; însă această stare psihică e pri-cinuită, atîrnă de psihicul cercului în care se învîrtește artistul, de al poporului din care face parte ; deci, după ce am aflat legătura între opera artistică și între artist, trebuie să aflăm și legătura între opera artistică și po-poporul din care face parte artistul. Alături deci cu ana-liza psihică a unui ins, critica face și analiza unui popor. Mai departe, psihologia unui popor atîrnă de mediul na-tural în care trăiește poporul, atîrnă în mare parte de întocmirile politico-sociale ale acestui popor, deci trebuie de aflat legătura între opera artistică și mediul natural și social în care trăiește artistul. Așa, să luăm din nou exemplul nostru. Melancolia ce o vedem în opera artis-tică am explicat-o prin nervozitatea și caracterul trist al poetului ; înclinarea spre fantastic, prin creșterea fana-tică religioasă pe care i-a dat-o mama lui ; ura împotriva

femeilor, prin o trădare mișlească suferită de însuși poetul. Ridicîndu-ne de la poet la mijlocul în care trăia el, vom afla că întristarea și melancolia lui a fost însu-șirea pe care o aveau toți cei din cercul în care trăia poetul ori chiar toți cei din clasa lui ; iar această melan-colie și întristare se datorește unor cauze politico-sociale. Fanatismului religios, pe care a voit să i-l insuflă mama lui și care s-a arătat în creațiunea poetului prin iubirea de fantastic, îi vom afla pricina în starea religiei, în faptul că religia avea mai mare înrîurire asupra femeilor. Lucru care, la rîndul său, se datorește unor cauze anumite : stării femeii în societate. În sfîrșit, faptul tră-dării, analizîndu-l, vom vedea că nu-i izolat, ci foarte obișnuit în mediul în care trăia poetul, și vom afla că se datorește stării ce s-a creat femeilor în societate, crește-rii false ce li se dă etc. ...

Se poate urma altă cale în investigațiunile critice, și anume o cale inversă : în loc de a pleca de la opera artis-tică pentru a ne ridica pînă la națiunea în care s-a ivit, putem, după exemplul dat de Taine, să plecăm de la rasa, națiunea din care face parte poetul, să analizăm mai întîi poporul, țara în care s-a născut el, pentru ca să definim toate condițiunile care au influențat asupra lui, pe urmă să trecem la poet, la analiza lui psihică și apoi la operă ; cu alte cuvinte, în loc de a ne ridica cu analiza de la opera poetului pînă la mijlocul natural și social, să ne coborîm de la mijlocul natural și social pînă la opera artistică. Drept pildă despre o astfel de lucrare putem lua monumentala operă a lui Taine *Istoria litera-turii engleze*. Taine începe cu analiza configurațiunii geo-grafice (mijlocului natural), apoi studiază rasa și influența acestor doi factori asupra întocmirii națiunii engleze. Pe urmă analizează societatea engleză și înrîurirea ei asupra poetului, și astfel ajunge la poet, și de la poet la crea-țiunea poetului. După Taine, o societate, o națiune este productul mijlocului natural al rasei, poetul este pro-ductul națiunii, iar opera literară e productul poetu-lui ; deci analiza unei lucrări artistice trebuie începută de la factorul, de la cauza primă. Această cale inversă a lui Taine e prea vastă, prea puțin sigură, sîntem însă departe de a o nega, după cum fac Brandes, Hennequin,



Guyau \*, ci credem că și drumul indicat mai sus duce la același rezultat și sînt cazuri cînd e mai potrivit decît cel dintîi. Dacă pentru analiza unei opere artistice e mult mai potrivit a lua ca punct de plecare chiar această operă artistică, în schimb, cînd e vorba de a analiza o anumită literatură în întregime, un curent literar întreg, cum e, de pildă, clasicismul ori romantismul, atunci drumul indicat de Taine e mai potrivit.

Pîn-acum am vorbit despre înrîurirea mijlocului social asupra creațiunei literare și de stabilirea legăturii între mijlocul natural și social, între poet și creațiunea artistică. Dar, odată opera artistică creată, ea, la rîndul ei, are influență asupra mijlocului social în care a fost creată.

De aici decurge a doua datorie a criticului, nu mai puțin însemnată. Considerînd opera artistică ca un fapt împlinit, critica o analizează ca atare. Mai întîi criticul pune întrebare operei artistice : de unde ai venit ? Cum ai venit pe lumea aceasta ? Cine-ți e creatorul ? etc. După multă trudă, în care adeseori critica pierde nădejdea de a căpăta un răspuns măcar aproape lămurit (un răspuns pe deplin lămurit e peste putință), după multă stăruință, cînd în sfîrșit răspunsul e dat, critica pune o altă în-

\* Hennequin, în cartea lui *La critique scientifique*, o carte care cuprinde cîteva vederi ingenioase, dar mai multe greșite, se ridică cu drept cuvînt contra exagerațiilor teoriei lui Taine, dar, cum se întîmplă adesea, cade singur într-o exagerație contrară. Influențat de teoria absurdă a lui Bagehot (ideea centrală a lui Bagehot este că nu *summum* condițiunilor istorice face pe eroi, pe oamenii superiori, ci eroii, oamenii superiori fac istoria), susține că nu mediul face pe artist, ci artistul face mediul. Brandes, într-o conferință publică ținută în Petrograd, dezvoltă aceeași teorie, Guyau, într-o operă admirabilă, apărută acum (*L'art au point de vue sociologique*), e mult mai aproape de adevăr. Noi, după cum am mai zis, credem că toate căile indicate de Taine, Saint-Beuve, Brandes, Hennequin, Guyau duc la același rezultat ; critica va arăta relativa lor importanță și cînd anume va trebui să ne servim de un metod ori de altul. Și noi sîntem contra exagerației lui Taine, astfel că în prezentul articol, care a apărut mai înainte decît cartea lui Hennequin, decît a lui Guyau și decît conferința lui Brandes, am recomandat un drum invers decît al lui Taine. Bineînțeles, nu cădem în exagerația de a nega cu totul un metod căruia îi datorim *Istoria literaturii engleze*. — În volumul al doilea al criticilor noastre, avem un articol special în această privință. [Este vorba de *Cauza pesimismului în literatură și viață*. Vezi volumul de față, p. 432—469.]

trebare : „Acuma ești aicea între noi, vrînd-nevrînd trebuie să te primim așa cum ești, spune dar, tu, copil răs-fățat și sublim al muzelor, ce ai să faci între noi, și cu noi ? Ne vei face oare să rîdem ori să plîngem ? Ne vei face să binecuvîntăm ori să blestemăm ? Ne vei face să iubim ori să urîm ? Ne vei face oare să ne închinăm lui, marelui idol, izvorul luminii, iubirii și drep-tății ori să se închinăm Satanei sau vițelului de aur ? Spune !” Dar, fiindcă acest copil sublim răspunde nu-mai celor care își găsesc singuri răspunsul, critica va trebui acum să caute ce anume icoane, ce idei, ce idealuri sociale și morale sînt întrupate în opera artistului, ce simțăminte au condus mina artistului. Care sînt acele sentimente ce s-au întrupat în opera lui și care sînt idealurile, simțurile ce ne va excita și sugera opera artistică, într-un cuvînt care e tendința socială și morală a operei artistice ? Ce influență socială și morală e menită să aibă, ce înrîurire educatoare va avea ? Și cînd critica a primit răspuns și la această întrebare ea trebuie să tacă ori să-și facă altă întrebare. Ea trebuie să-și zică : știu acum, în-trucîtva, cel puțin de unde a venit opera artistică și ce influență anume va avea, ce tendință are această forță socială din nou creată.

Acuma să vedem : cît de mare e această forță ; sim-țămintele ce ne va sugera, cît de puternic vor fi sugerate ; dacă ea ne cheamă la un anumit ideal, cît de puternică e această chemare ; dacă sugerează anumite concepții filo-zofice ori sociale, cît de tari sînt aceste concepții și cît de puternic vor fi sugerate ? Într-un cuvînt, criticul se întrebă : cît de mare, cît de vastă e creațiunea artis-tului ? Și cînd va avea un răspuns și la aceasta, atunci el își va face cea din urmă întrebare : prin ce mijloace artistul lucrează asupra psihicului nostru ? Prin ce mij-loace creațiunea lui ne influențează pe noi ? Aici va fi vorba de stil, ritm, rimă, peisaj, descripția naturii, com-binația felurită de icoane, atingerea cutărei ori cutărei coarde a inimii, cutărei ori cutărei coarde a creierilor etc.

Într-un cuvînt, în aceste patru întrebări se concen-trează toată lucrarea criticului. Critica trebuie să răs-pundă, după opinia noastră : de unde vine creațiunea ar-tistică, ce influență va avea ea, cît de sigură și vastă va fi acea influență și, în sfîrșit, prin ce mijloace această creațiune artistică lucrează asupra noastră ? Un răspuns

mai mult ori mai puțin amănunțit și sigur la aceste întrebări rezumă o lucrare critică. Se înțelege că aici am indicat ceea ce ar fi o critică perfectă, ideală, dar dacă critica va face un sfert de sfert din această lucrare, încă va fi o operă meritorie. Apucînd drumul criticii contemporane științifice, vom face cel puțin ceva, pe cînd urmînd drumul vechi ori nu vom face nimic, ori, ceea ce e și mai rău, vom face ceva anapoda.

Aici trebuie să facem neapărat o abatere pentru a îndepărta o neînțelegere. Cînd zicem critică științifică, sîntem departe de a crede că critica a ajuns o știință pozitivă. Nu; sîntem departe de a fi de părerea lui Zola, care, vorbindu-ne de critica modernă, ne vorbește de legi fixe, de teoreme geometrice. În critica literară nu putem încă avea legi nestrămutate, teoreme tot așa de lămurite ca în geometrie, cum nu avem nici în sociologie. Un sociolog care ar spune că în sociologia științifică avem teoreme tot așa de lămurite și de neîndoielnice ca-n geometrie ori nu știe matematică, ori nu cunoaște sociologie, ori nu se pricepe nici la una, nici la alta: sociologia tinde a fi știință exactă, dar pînă acuma n-a ajuns; tot așa trebuie să zicem și despre critică: critica literară tinde a ajunge cu totul exactă și științifică, dar e încă departe, foarte departe de acest ideal, și acum intuiția ajută pe critic mai mult decît știința. Pentru a ne zugrăvi, a pune înaintea noastră pe artist, pentru a-l face să trăiască, pentru a ne arăta cum s-a creat opera artistică, desigur pe critic îl va ajuta psihologia modernă, dar criticului îi va trebui intuiția, inspirația, un talent deosebit, fără care cea mai desăvîrșită cunoștință a psihologiei\* nu-i va ajunge. Pentru a lămuri înrîurirea mediului social asupra artistului, și deci și asupra operei artistice, criticul trebuie să cunoască societatea în care s-a dezvoltat artistul, deci trebuie să analizeze starea ei culturală, dezvoltarea ei intelectuală, condițiile politice și economico-sociale în care se găsește, precum și starea morală. Acestea toate negreșit trebuie să le cunoască criticul, fără ele nici nu poate fi vorba despre o critică bună din toate punctele de vedere. Dar care din aceste multiple puteri sociale a înrîurit opera artistului și mai ales relativa însemnătate a multiplilor factori sociali? În

\* De altmintrelea și psihologia e numai o știință începătoare.

toate acestea tactul și talentul criticului, inspirația îl ajută minunat; deci intuiția joacă rol cumpănitor în critica estetică. Gustul literar, cultura literară, adică studierea operelor mari din literaturile celor mai înaintate nații, în sfîrșit intuiția artistică, iată însușiri neapărat cerute pentru a judeca valoarea artistică a operelor, pentru a judeca dacă o operă literară e însemnată, genială.

Talent, geniu! Dar ce sînt acestea decît vorbe prin care zugrăvim lucruri neînțelese? Firește, cum am zis, chiar în critica estetică, știința modernă începe să aibă rol din ce în ce mai mare. În cîteva cuvinte, iată ce voim să zicem: critica modernă tinde a fi din ce în ce mai științifică; chiar acuma e peste puțină a fi critic fără a avea o mare cultură științifică; dar critica, întocmai ca și arta, n-a ajuns încă a fi știință, și unui critic i se cere intuiție, inspirație, un talent deosebit, înăscut, ca și artistului. Dar, primind în critică intuiția, inspirația, nu o reducem oare iar la rolul criticii vechi, metafizice? Nu, deloc. Mai întii pentru că luăm drept temelie științele, și afară de acestea critica modernă se deosebește de critica trecutului prin metodă, prin scop, prin tot.

Fiindcă nu mai putem lungi acest articol, vom da un exemplu care va lumina uriașa deosebire între critica explicatoare și între cea judecătorească. Am fost de o părere cu d-l Maiorescu că critica judecătorească pierde din însemnătate cu cît se dezvoltă mai mult literatura și, de la un timp, poate lipsi, fără a căsuna vreo pierdere. Critica modernă explicatoare, cu totul dimpotrivă, cu cît se dezvoltă literatura artistică, ajunge și ea tot mai însemnată. În adevăr, să ne închipuim un popor la începutul dezvoltării sale literare. Literatura de atuncea vor fi oameni simpli, ca talente, ca psihic; asemenea și întocmirile sociale, mijlocul social în care se dezvoltă artistul primitiv e relativ simplu. Criticul care va trebui să ne facă analiza psihică a unui artist cu psihic foarte puțin complex, ori analiza unui mediu social simplu, nu ne va putea spune multe lucruri. Cu cît însă se dezvoltă literatura, cu atîta și artiștii sînt mai dezvoltați, cu atîta și psihicul lor e mai complex, cu atîta și relațiile sociale sînt mai complexe și deci cu atîta și lucrarea criticului e mai grea, mai complexă, mai folositoare. A ne da o analiză psihologică a lui Musset, a ne da o analiză a mijlo-

cului social din Franța modernă e lucru pe cit de greu, pe cit de complex, dar și pe atît de folositor. Același lucru trebuie să-l spunem în general despre toată lucrarea criticului modern. Așa, noi am zis că una din problemele criticii moderne e analiza sentimentelor și ideilor care au însușit pe artist în lucrarea sa, a simțămintelor și ideilor ce vor fi sugerate prin creațiunea artistică în concetățenii artistului: analiza însemnătății sociale, educatoare, moralizatoare a lucrării artistice. Dar cu cit se dezvoltă societatea, cu atît se dezvoltă ideile și simțămintele, cu atît ele ajung mai bogate, mai variate, mai complexe simțămintele și ideile artistului și deci și simțămintele și ideile ce sînt intrupate în creațiunea sa. Analiza însemnătății și influenței sociale a unei astfel de lucrări, într-o astfel de societate, e peste măsură de grea, dar și peste măsură de importantă și de folositoare. Critica dar se dezvoltă, capătă o însemnătate tot mai mare, ajunge tot mai folositoare, în același grad în care se dezvoltă societatea, literatura și artistul. Cred că această deosebire e îndestulătoare pentru a arăta și deosebirea criticii moderne de cea trecută, și relativa ei importantă.

Știu, ori mai bine îmi inchipui, că se vor găsi mulți, poate chiar confratele Sphynx, care ne vor zice zîbind: „Bine, e foarte frumos cînd ne vorbiți de critica literară modernă, întemeiată pe știință de o parte, iar pe de alta pe un talent puternic intuitiv; dar de unde vroiți să luăm asemenea critici, cine e cel care ar putea fi un Sainte-Beuve, un Taine ori un Brandes românesc?” Întîmpinarea, mărturisim, e foarte adevărată. În adevăr, n-avem încă un Taine; dar n-avem nici un Musset ori Flaubert, și noi toți care facem acum critică literară sîntem numai locțiitorii aceluia care va ști să pună critica noastră la înălțimea la care a pus-o un Taine. Dar, așa cum sîntem, nu ne e oare îngăduit să ne călăuzim de un metod științific odată ce-l vom ști adevărat? Se înțelege, n-avem un Taine, dar nu e mai puțin adevărat că critica noastră, îndreptată pe calea modernă, poate să aducă mare folos. Dacă critica nu ne va da o țesătură complexă și fină, care să lege opera literară cu artistul; dacă nu ne va da figura artistului în toată mărimea ei, poate însă să ne lămurească unele din împrejurările principale care au avut înrîurire asupra unei opere artistice,

ceea ce poate să aducă lumină în privința acestei opere, lucru iarăși foarte însemnat pentru istoricul viitor al literaturii române. Dacă nu putem să dăm un tablou întreg al mijlocului social și să lămurim cum și în ce chip acest mijloc a înrîurit asupra operei artistului, vom putea însă arăta înrîurirea cutărui ori cutărui factor social asupra artistului. Acesta e însă un lucru pe atît de folositor pentru contemporanii noștri pe cit e de însemnat pentru istoricul viitor al României. În aceeași vreme, polemica critică își va schimba caracterul învîrtindu-se pe lingă chestii generale, științifice și sociale, dar nu pe lingă chestia titlurilor ce trebuie să dăm artiștilor. Între alte foloase, schimbarea direcției criticii noastre va avea de urmare nimicirea spiritului de cumetrie și de cîrdășii literare, și acest rezultat pe cit e de însemnat e tot pe atîta de folositor.

\*

Sînt încă două chestiuni în privința cărora am vroit să ne înțelegem cu confratele nostru de la *România liberă*. D-lui Sphynx pare că nu-i place obiceiul unora de a critica pe un scriitor de ai noștri făcînd citații din maeștrii străini, pomenind, cu prilejul unui artist mediocru ori puțin talentat, artiști celebri și geniali ca Dante ori Shakespeare. Confratele nostru are dreptate dacă e vorba de exagerațiile de ris în care cade, de pildă, criticul de la *Națiunea*, cu care d-l Sphynx face polemică. Acest critic are în adevăr patru citații foarte ciudate. Așa, spre a spune că a cugeta e greu, domnul citează pe filozoful Schopenhauer. Mîne vreun alt critic, pentru a spune că omul umblă cu picioarele, va zice: „Omul umblă cu picioarele, cum a zis un mare filozof” etc. Într-un cuvînt, sîntem de o părere cu Sphynx dacă e vorba de criticul de la *Națiunea*. Nu vom fi însă deloc de o părere dacă d-sa ar vroi să generalizeze, osîndînd în general citațiile și pomenirea de nume mari cînd e vorba de scriitorii noștri puțin însemnați. D-l Delavrancea a scris o critică în *Lupta literară*<sup>15</sup> și, întrucît e vorba de analiza amănuntelor și tehnicii poezilor de care trata Delavrancea, critica era cit se poate de bună. În această critică, în care se vorbește de Veronica Micle, de Scrob etc., d-l Delavrancea a citat pe Dante, pe Heine

etc. D-l Scrob și Dante ! Nu e prea curios ? Și cu toate acestea d-l Delavrancea a avut deplină dreptate. Literatura noastră se dezvoltă sub înfrigurarea literaturilor europene. De ce dar, pe de o parte, n-am cerceta cam ce înfrigurare a cutărui maestru străin se oglindește într-un scriitor al nostru și, pe de altă parte, de ce n-am arăta exemplele mari scriitorilor noștri, fie ei oricât de mici ? Nouă nu ni se părea nici pretențios, nici de rîs lucru dacă un scriitor d-ai noștri cu puțin talent ar avea năzuința să ajungă un Shakespeare. Nu-i pretenție de rîs a vroi să fii un Shakespeare, ci de rîs e credința că ai ajuns a fi un astfel de geniu cînd nu-i ajungi nici la glezne ; ambiția însă de a ajunge un Shakespeare e o ambiție aleasă, înaltă. De ce dar un critic, vorbind scriitorilor noștri, să nu le arate exemple mari din străinătate ? Bineînțeles că toate acestea trebuie să aibă rostul lor ; în această privință sîntem de o părere cu d-l Sphynx.

A doua chestiune în care nu sîntem de părerea d-lui Sphynx e clasificarea scriitorilor în grupe ori școli. D-l Sphynx este contra înregimentării scriitorilor în cutare sau cutare școală. Se înțelege, dacă este iarăși vorba de criticul de la *Națiunea*, care găsește o școală flaubertistă, una maupassantistă etc., apoi sîntem de aceeași părere. Dar d-l Sphynx pare a generaliza dușmănia împotriva clasificării ori cel puțin protestează în ceea ce privește pe Delavrancea. Înșirînd tot ce a scris talentatul și simpaticul nostru nuvelist, dl. Sphynx zice : „Dacă odată cu înșirarea acestei varietăți de subiecte voi mai spune că multe din aceste bucăți își au limba lor proprie și un fel de construcție de frază particulară, s-ar mai putea susține că Barbu e de cutare școală etc. ?” S-ar putea și chiar trebuie susținut, și iată de ce : Dacă se crede că un scriitor, un talent literar, o operă literară e un dar dumnezeiesc, e ceva căzut din cer, atunci de bună seamă orice împărțire în școli, orice clasificare e absurdă. Acuma însă, cînd critica modernă socotește un talent literar, o operă literară ca un product al unor împrejurări anumite, ca și oricare alt product, chestiunea se schimbă. După cum în zoologie întrebuițăm clasificarea, așa putem și trebuie s-o întrebuițăm și în literatură.

Nici felurimea celor scrise de Delavrancea, nici faptul că nu se aseamănă în totul cu cutare ori cu cutare scrii-

tor n-ar fi un argument pentru critică de a nu-l clasa într-o grupă ori în alta, într-o școală ori în alta.

Turgheniev a scris și din viața de la țară și din viața de oraș, din viața aristocrației, din a țărănimii, din a studenției, a scris și bucăți de teatru și chiar o poezie în versuri, și cu toate acestea toți îl numără în școala naturalistă. Victor Hugo a scris romane, tragedii, drame, poezii lirice, și ce n-a mai scris, și cu toate acestea toți îl pun în școala romantică. Între Turgheniev, Tolstoi, Dickens, George Eliot, Flaubert e deosebire colosală, cu toate acestea îi clasăm pe toți în școala naturalistă, după niște semne esențiale, comune tuturor. Așa, între șoarece și elefant e deosebire foarte mare, și totuși pe amîndoi îi punem între mamifere. Clasificarea în literatură are același înțeles și aceeași însemnătate ca și clasificarea în zoologie.

Nu natura face clasificări, ci omul. Natura a produs ființe viețuitoare, noi le împărțim în vertebrate, artropode [artropode], moluște etc. ; le împărțim pentru a putea mai ușor pricepe fenomenele naturii. Tot așa în literatură. Ni se va spune poate că clasificarea e departe de a fi ajuns la acea exactitate la care a ajuns în zoologie ori în botanică. Foarte adevărat. În această privință n-avem nimica de zis, clasificarea în literatură e încă pe cît se poate de primitivă ; e tot așa de puțin exactă și clară ca și clasificările ce se făceau odinioară în zoologie.

Dar acest fapt arată numai dorința, dorința noastră de a ajunge la clasificări mai perfecte, iar nicidecum că nu trebuie să ne folosim de clasificarea de acum pînă la alta mai bună.

Ar fi tot așa de nerațional dacă un zoolog vechi ar fi respins orice clasificare sub cuvînt că va veni vremea cînd va fi o clasificare mai bună ; ori dacă un zoolog modern ar spune că nu trebuie să întrebuițăm deloc clasificarea modernă sub cuvînt că după vreo două veacuri vom avea o clasificare mult mai desăvîrșită. De aceea, orice știință începe mai bine cu o clasificare cît de nedesăvîrșită decît fără nici o clasificare.

A clasifica e o nevoie a conștiinței omenești. Ar fi de prisos să adăugăm că și noi simțim și sîntem nemulțumiți de imperfecția clasificărilor de astăzi, care de multe ori n-au alt izvor decît fantezia criticului ; dar în același

timp pricepem și necesitatea absolută a grupărilor și a clasificărilor. N-am putea să terminăm mai bine aceste câteva cuvinte despre critica modernă decât citind frumoasele cuvinte ale lui G. Brandes despre spiritul criticii : care a pătruns poezia modernă, romanul și critica propriu-zisă, despre spiritul critic al veacului în general și din care critica literară e numai o parte mică, dar destul de însemnată.

„Critica, adică darul de a trece peste marginile primitive ale caracterului său propriu, ajutat de darul unei simpatii neunilaterale, a fost o însușire de căpetenie a celor mai mari poeți ai veacului nostru.

Astfel a înțeles critica Emile Montegut, care a numit-o geniul mezin între spirite. «Critica — zice el — este a zecea muză. Cu dînsa era căsătorit în taină marele Goethe. Ea a făcut din el douăzeci de poeți. Care-i temelia literaturii germane dacă nu critica? Poeții englezi de astăzi ce-s? Critici emoționați. Ce este nobilul Leopardi al Italiei? Un critic înflăcărat. Din toți poeții noi, numai Byron și Lamartine n-au fost critici și de aceea au fost lipsiți de varietate și au ajuns atît de monotoni». Dacă luăm critica într-un înțeles mai larg și mai propriu, atunci cade această din urmă mărginire. Căci, ca însușire de a supune realitatea la o cercetare, tot ea a fost puterea care a inspirat pe cei mai mari lirici ai veacului. Ea este inspirătoarea lui Victor Hugo, a lui Byron, a lui George Sand ca și a lui Lamartine. Îndată ce poezia încetează de a sta închisă la ideile și la viața lumii contemporane, îndată ce poeții lirici-dramatici se prefac în organe ale ideilor, se simte un element viu în poezia lor critică. Ea a făcut pe Hugo să scrie *Les châtiments* \* și pe Byron pe *Don Juan*. Ea arată spiritului omenesc drumul. Ea îngreșează drumul și-l luminează cu facle. Ea deschide drumuri nouă și închide pe cele vechi. Căci critica mută munții din loc, ea calcă sub picioare toate înălțimile uriașe ale autorității, ale prejudițiilor, ale puterii fără idei și ale tradiției moarte“.

Înainte de toate să deslușim acest titlu. Vroind să scriem câteva articole asupra literaturii noastre contemporane, asupra celor mai talentați reprezentanți ai ei, am chibzuit cu ce cuvînt am putea caracteriza mai bine epoca noastră literară, care e trăsătura caracteristică prin care această literatură se deosebește de cea care a precedat-o și de cea care, probabil, o va urma? Cum să numim curentul nostru literar? Socoteam să-i zicem pesimist; însă, deși în multe privințe potrivit pentru a caracteriza literatura noastră contemporană, acest termen este prea îngust, după înțelesul ce-i dau unii și prea larg, prea general, după alții.

Unii ar fi vrut să înțeleagă sub numirea de pesimism numai forma care s-a manifestat mai cu seamă la germani în veacul nostru, primind formularea științifică, ajungînd sistem filozofic. Înțelegîndu-l astfel, pesimiști n-ar fi decât Schopenhauer, Hartmann, Leopardi și urmașii lor; pesimismul nu ar fi decît un fenomen al veacului nostru care în trecut nu s-a arătat decît în India, cu Buda și budismul \*..

Alții înțeleg prin pesimism o boală care bîntuie toate rasele, toate civilizațiile, o boală care este tot așa de veche ca și omenirea și care a bîntuit cu mai multă tărie acolo unde împrejurările sociale îi erau mai prielnice. Împrejurări sociale anormale, reaua alcătuire a vieții unui

\* [Mizerabilii.]

\* Vezi E. Caro. *Le pessimisme au XIX-ème siècle, în Contemporanul*, anul V, nr. 8.

ins, anomalii sociologice (înțelegînd sub sociologie fiziologia societății) ori anomalii fiziologice, iată pricinile pesimismului. Și, fiindcă n-a fost încă societate în care să nu bîntuie asemenea anomalii, în care să nu fie asemenea pricini, n-a fost nici o societate pe care pesimismul să nu o fi amărît cu fierea sa.

Acest chip de a înțelege pesimismul ne-ar veni mai mult la socoteală, dar totuși are un rău; căci, ducîndu-l la extrem, putem găsi în fiecare om sămînța pesimismului.

Dacă după întîiul înțeles trebuie să zicem că pesimismul nu a existat în societatea greco-romană, dacă trebuie să zicem că nu numai în Sofocle, Euripide, Hegesias\*, Lucrețiu nu se arată, dar nici chiar în Byron, Musset și cîți alții din vremea noastră; apoi după al doilea înțeles, ducîndu-l la absurd, trebuie să zicem că mai toți oamenii sînt pesimiști.

Din aceste rînduri cititorii vor putea vedea cît de incurcat și de nedeslușit este cuvîntul pesimism. Noi am primi înțelesul al doilea, dar fără a-l duce pînă la extrem.

Nehotărîrea cuvîntului e întîia pricină care ne-a făcut să-l înlocuim prin altul mai limpede, mai deslușit. A doua pricină pentru care l-am înlăturat este înțelesul ce a căpătat acest cuvînt din pricina pesimiștilor de contrabandă de tagma celui de la Soleni și despre care vom vorbi în alt articol\*\*; din pricina acestora, vorba pesimism va ajunge în curînd o batjocură, deși chestiunea despre care vorbim acum e un lucru serios, serios și trist. Iată de ce ne-am hotărît să întrebuițăm cuvîntul decepționism, care deși nu are înțeles așa de larg ca pesimismul, lămurește mai bine ce vroim să zicem, ceea ce vroim să vorbim cu cititorii noștri.

Dar, decepționism ori pesimism, cuvîntul nu are așa de mare însemnătate; de căpetenie este pricina acestui decepționism. De unde purcede el? Care e pricina stri-

gătelor de durere, a deznădejzii, a decepțiunii ce caracterizează literatura noastră contemporană, care și-a găsit răsunset în Eminescu, Delavrancea, Vlahuță și-n o mulțime din scriitorii noștri, în cei care au ceva talent, precum și în cei care sînt cu totul lipsiți? Aceasta nu poate fi o întîmplare. Întîmplare nu poate fi cînd e vorba de întreaga mișcare literară a unei generații. Oare înrîurirea unui singur om, e vorba de Eminescu, să fi împins literatura noastră contemporană în acest decepționism, după cum zic unii? Mai întîi, aci naște aceeași întrebare pe care o fac ateștii teiștilor: „Dacă nu e Dumnezeu — zic teiștii —, atunci cine a făcut lumea?” „Dacă Dumnezeu a făcut-o — răspund ateștii prin altă întrebare —, apoi pe Dumnezeu cine l-a făcut?” Această întrebare o putem face noi celor care atribuie lui Eminescu decepționismul literaturii noastre. Dacă pricina curentului decepționist care bîntuie literatura noastră este înrîurirea decepționatului Eminescu, apoi care e pricina decepționismului la acest scriitor? Să fie oare pornirile-i firești? Bine. Dar atunci cum ar putea să prindă rădăcini, să se dezvolte în societatea noastră, să ne copleșească literatura dacă mijlocul social, împrejurările sociale nu i-ar fi prielnice? Dacă mijlocul social, împrejurările sociale nu i-ar fi prielnice, decepționismul nu ar putea să se dezvolte în țara noastră, cum nu se poate dezvolta o plantă tropicală strămutată în ghețurile Siberiei. Urmează deci că trebuie să căutăm aiurea, trebuie să căutăm mai adînc pricina acestui fenomen.

Alții socot că decepționismul în literatura noastră e pricinuit de înrîurirea apuseană, de înrîurirea literaturii europene. După dinșii pricina decepționismului ar fi că ne-a molipsit boala de care suferă veacul nostru, de care e covîrșită literatura europeană; după dinșii plînsul poezilor noștri nu e decît un răsunset al acelui strigăt de durere, al acestui plîns cu hohot, al deznădejzii fără de margini, al blestemului împotriva vieții, blestem care a răsunit în Europa prin gura unui Leopardi, unui Byron; iar melancolia poezilor noștri este răsunsetul adîncii melancolii a lui Alfred de Musset ori a lui Henrich Heine. Acest răspuns, deși mult mai adînc decît întîiul, totuși nu ne mulțumește căci, ca și cel dintîi, el împinge întrebarea mai departe, fără a ne da un răspuns convingător. Dacă decepționismul în literatura noastră e pricinuit de

\* Acest Hegesias, filozof pesimist al Greciei, filozoful și artistul durerii nimicioniei vieții, a avut atîta înrîurire asupra vremii sale încît regele Ptolomeu a fost silit să închidă școala pentru a stăvilii molipsirea sinuciderii care cuprinsese pe școlarii lui.

\*\* Vezi *Contemporanul*, anul V, nr. 6. [Vezi volumul de față, p. 172—191.]



literatura decepționistă a Apusului, apoi care e pricina acestui curent european ? Și fără de aceasta, dacă decepționismul literaturii noastre contemporane este produs sub înfrurirea străinătății, de ce nu a înfrurit aceasta asupra unei literaturi mai întinse decât a noastră, asupra literaturii părinților noștri ? De ce nu dăm peste aceeași adîncă durere, aceeași deznădejde, același decepționism în scrierile lui Alecsandri, Bolintineanu, Mureșanu, Cîrlova, Rossetti, C. Negruzzi etc., etc. ?

Chestia e importantă și, după cum vedem, toate răspunsurile ce ni se dau sînt departe de a arăta adevărata pricină a decepționismului în literatura noastră. Pentru a o găsi, să ne întoarcem către Europa apuseană și să întrebăm pe criticii ei : unde găsesc, de unde socot ei că purcede acest trist fenomen, boala aceasta a veacului, după cum s-a obișnuit a o numi acolo ? În Europa dăm peste o literatură întreagă în această privință, peste o grămadă de răspunsuri, unele mai de duh decât altele, și ne-ar trebui un articol întreg numai pentru a le înșira. Însă cea mai mare parte din răspunsuri sînt departe de a fi îndestulătoare și chiar cele mai bune nu ne pot mulțumi decât în parte. „Pricina decepționismului în societate și literatură este pierderea religiei și a credinței ; lumea mai înainte a fost naivă, dacă vreți — ne zic apostolii trecutului —, dar a avut credințele ei, credea în basme, în vremea de apoi, în rai și îngeri ; acuma însă științele pozitive i-au răpit aceste credințe naive, dar care linișteau, și nu i-au dat nimic în schimb. Dar omenirea nu poate, ca un simplu muritor, să trăiască fără credință, și de aici pornește decepționismul ori pesimismul : aceasta e pricina bolii veacului“. Alții învinovătesc ba filozofia metafizică, ba pe cea pozitivistă. „Filozofia metafizică — zic unii — a ridicat pe om sus de tot, i-a făgăduit dezlegarea tuturor veciniceilor și nedezlegatelor întrebări și a sfîrșit prin fraze goale și deserte“. „Științele pozitive — zic alții —, filozofia pozitivistă, deschid înaintea omului largi orizonturi și în același timp îi zic : iată pînă unde vei merge, iată hotarul cunoștințelor tale ; deșartă-ți va fi truda de vei cerca să afli absolutul, el e în afară de cunoștințele omenești. Filozofia modernă a descurajat spiritele, ea este pricina decepționismului veacului“. „Democrația modernă — zic alții — a ațîțat riv-

nele și ambițiile fără a putea mulțumi, ea este pricina decepționismului“ .

Taine, vorbind de poezia veacului nostru, zice \* : „Jelania și plîngerile lor au umplut tot veacul și ne-am strîns împrejurul lor, ascultînd cum inima noastră le repetă încet strigătele. Eram mîhnîți ca dinșii și ca dinșii porniți spre revoltă. Democrația statornicită ațîța ambițiile noastre fără a le îndeplini. Filozofia ce se întemeiase zorea pofta noastră de a dezveli ceea ce nu cunoșteam, fără a ne-o mulțumi. Și în întinsa cale ce se deschisese plebeianul suferea de slăbiciunea lui, iar scepticul de îndoiala lui : plebeianul, ca și scepticul, atîns de o melancolie pripită și ofilit de o experiență timpurie, își dăruia dragostea și simpatia poezilor care ziceau că fericirea nu este cu puțință, că adevărul nu se poate descoperi, că societatea e rău întocmită și omul neterminat ori stricat“.

Și mai departe : „Și multă vreme încă oamenii vor fi mișcați de suspinele și gemetele marilor poeți. Multă vreme încă se vor indigna împotriva unei soarte care deschide năzuințelor lor drumul liber al întinderii nemărginite și apoi le zdrobește la pragul intrării de o stavilă păcătoasă pe care n-o văzuseră.

Multă vreme vor îndura ca pe niște cătușe nevoile pe care ar trebui să le îmbrățișeze ca pe niște legi.

Generația noastră, ca și cele dinaintea sa, zace de boala veacului și niciodată nu se va însănătoși pe deplin. Vom da de adevăr, dar de liniște nu. Acuma nu ne putem lecui decât inteligența : n-avem ce face sentimentelor. Dar avem dreptul de a făuri pentru alții nădejtile ce noi nu putem avea și de a pregăti urmașilor noștri o fericire de care noi nu vom avea parte. Crescuți într-un aer mai sănătos, ei vor avea poate o fire mai sănătoasă. Schimbarea ideilor cu vremea, schimbă totul și lumina spiritului produce seninătatea inimii. Pînă acum judecam omul luîndu-ne după inspirați, după poezi și ca dinșii am socotit că mîndrele visuri ale închipuirii și sugestiv-nile puternice ale inimii noastre erau adevăruri ce nu se puteau tăgădui. Ne-am încrezut în parțialitatea de-

\* Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, tome IV, p. 419—423.



vinațiilor religiei și în inexactitatea devinațiilor literare, și am căutat să acomodăm doctrinele noastre cu pornirile și necazurile ce le avem. Știința în sfârșit se apropie și se apropie de om; ea a trecut de lumea ce o vedem și o pipăim, de stele, de pietre, de plante, la care fusese mărginită cu dispreț, și, ajutată de instrumente exacte și pătrunzătoare, pe care le pusesse la probă și care dovediseră puterea lor timp de trei sute de ani, începe a cerceta sufletul. Gîndirea și dezvoltarea sa, treapta pe care stă, structura și legăturile sale, adîncile ei rădăcini trupesti, nenumăratele roade ce-a adus în istorie, minunata-i înflorire la culmea lucrurilor, iată strădania și ținta ei, țintă care de șaizeci de ani e întrezărită în Germania și care, urmărită pas cu pas, cu aceleași metode cu care s-a urmărit lumea fizică, se va transforma sub ochii noștri cum s-a transformat și cea fizică. Ea se transformă chiar acum și am lăsat în urma noastră chipul cum vedeau Byron și poeții noștri. Nu, omul nu e o stîrpitură ori un monstru; nu, poezia nu trebuie nici să-l răscoale, nici să-l batjocorească; el e la locul său, încheie o serie; să privim cum se naște, cum crește, și vom înceta de a-l lua în rîs ori de a-l blestema.

Nedesăvîrșirea-i innăscută e normală ca și închircirea constantă a staminei unei flori, ca și neregularitatea fețișoarelor într-un cristal. Ceea ce ni se părea o schilodire e o formă; ceea ce ni se părea răsturnarea unei legi e împlinirea unei legi. Judecata și virtutea omenescă au ca material instinctele și imaginile animale, cum formele viețuitoare au ca instrumente legile fizice, cum materiile organice au ca elemente substanțele minerale. De ce să ne cuprindă mirarea dacă virtutea sau judecata omenescă, întocmai ca forma viețuitoare sau ca materia organică, slăbește uneori sau se descompune pentru că, întocmai ca ele și ca orice ființă superioară și complexă, e susținută și stăpînită de puteri inferioare și simple, care, după împrejurări, cînd o susțin prin armonia lor, cînd o desfac prin dezlănțuire? De ce să ne cuprindă mirarea dacă elementele ființei, ca și ale cantității, primesc din chiar natura lor proprie legi neînfrîinate care le silesc și le reduc la un oareșicare fel și la oareșicare șir de formațiuni? Cine va ridica glasul împotriva geometriei, și mai cu seamă cine va ridica glasul împotriva unei geometrii vii? Dimpotrivă, cine nu

se va simți mișcat la vederea acestor mărețe puteri, care, împlintate în inima lucrurilor, trimit neconținut singele în membrele bătrînei lumi, împrășteie valu-i în rețeaua nesfîrșită a arterelor și fac de înfloarește peste tot floarea vecinică a tinereții?

În sfârșit, cine nu se va simți înălțat descoperind că acest mănunchi de legi se sfîrșește într-un ordin de forme, că materia ajunge la gîndire, că natura se desăvîrșește cu rațiunea și că acest ideal, de care se atîrnă, după atîtea greșeli, toate năzuințele omului, este și sfîrșitul către care tind, peste mulțime de stavili, toate puterile universului? În această întrebuintare a științei și în această concepere a lucrurilor este o artă, o morală, o politică, o religie nouă și e de datoria noastră să le descoperim“.

Am citat o bucată mare din Taine, una din cele mai frumoase din cîte a scris el, poate chiar prea mare, vor zice unii din cititorii noștri; dar ne va fi foarte trebuincioasă. Numai Taine, marele critic și stilist, știe și poate să pună o chestiune mare la înălțimea la care trebuie să stea. Acuma cititorii pot să vadă cît de mare, cît de întinsă, cît de însemnată e chestiunea cu care ne îndeletnicim în acest articol. În această citație, afară de meritul și talentul lui Taine, ni se arată ca într-o oglindă lipsurile, greșelile lui și în general ale celor mai mulți critici europeni. Taine se întreabă care e obîrșia decepționismului în veacul nostru în general și a decepționismului în poezie și în artă în particular. Această întrebare e pusă minunat de criticul nostru în fraze puternice, în fraze simțite și mișcătoare; el arată cît e de mare această chestiune, cît de groaznic atinge vitalele și scumpele interese ale omenirii.

După ce ni se arată atît de bine cît de vitală e chestiunea, ne-ar trebui și chiar așteptăm un răspuns limpede și neșovăitor. Dar tocmai aici se arată în Taine, ca și în mulți din tovarășii lui, lipsurile criticilor. În loc să ni se spună ceva limpede și curat, ni se înșiră fraze frumoase, ni se vorbește de o mulțime de lucruri minunate, care ori n-au nimic a face cu subiectul, ori foarte puțin; ni se vorbește într-o limbă corectă și bogată, într-un stil așa de frumos, de simțit, de o mulțime de lucruri încît sfîrșind sîntem pătrunși de emoție, sîntem emoționați, dar luminați nu. În adevăr, ce vroim să știm

noi? Pricina ori pricinile decepționismului veacului nostru, pricina ori pricinile boalei veacului.

Să vedem ce răspuns găsim întrebării noastre. Întii : „Democrația statornicită ațîta rîvnele și ambițiile noastre, fără a le îndestula“. Așadar *democrația* e pricina. „Filozofia ce se întemeiase zorea pofta de a dezvăli cele ce nu cunoaștem, dar nici ea nu ne mulțumea“. Așadar, *filozofia* e pricina. Deci avem două pricini.

„Plebeianul suferea de slăbiciune și scepticul de în-  
doieli“. Din aceste două pricini ale decepționismului, fie-  
care își are un cîmp deosebit : *democrația* e pricina de-  
cepționismului între plebei care sufereau de slăbi-  
ciunea lor ; *filozofia* e pricina decepționismului la oa-  
meni culți, la aristocrația intelectuală. Mai jos însă nu  
mai e vorba nici de democrație ; iar pricina e că am  
urmat simțurilor și pornirilor noastre, ne-am luat după  
poetii și revelatorii care ne-au făcut sceptici, decepțio-  
niști. Dar puțin mai jos ni se zice : „Plebeianul ca și  
scepticul erau atinși de o melancolie pripită și, ofiliți de  
o experiență timpurie, își dăruiau dragostea și simpatia  
poetilor care ziceau că fericirea nu este cu putință...“ etc.  
Care din doi a făcut pe celălalt sceptic, decepționist : noi  
pe poezi ori poezii pe noi ? Și, dacă trecem de la pricinile  
boalei la leacul sfătuit, nu vom fi mai luminați. Leacul  
împotriva bolii veacului e știința : „Schimbarea ideilor cu  
vremea schimbă totul și lumina spiritului produce seni-  
nătatea inimii !“

Știința ? Dar cum se face atunci, cum de nu vede că  
avem o puternică dezmințire a acestei păreri în faptul  
că pesimismul modern german, extrema manifestare a  
boalei veacului, e răspîdit de unii din cei mai mari oa-  
meni de știință, de somități științifice ca Schopenhauer,  
Hartmann, Bahnsen etc. ? Cum se face că pesimismul  
bărbaților budiști găsește formulatori, apostoli, tovarăși  
printre cei mai mari oameni de știință ? Combătînd pe-  
simismul, Taine zice : „Omul este un product ca orice  
alt lucru“. Domnul Taine poate să creadă că asta e  
foarte măgulitor, dar sigur că pesimiștii nu vor fi de  
părerea sa. „Nedesăvîrșirea-i înăscută — adică a omu-  
lui — e normală ca și închircirea constantă a staminei  
unei flori“. Și asta o fi socotind Taine că e o mîngiere,  
dar sigur că ea nu va mîngia pe pesimiști, căci tocmai  
într-aceasta văd ei unul din argumentele lor pentru

formula „viața e pricina relelor“. „Cine se va răscula  
împotriva legilor firești ale naturii ?“ „Cine va ridica  
glasul împotriva geometriei vieții ?“ — întreabă Taine.  
Apoi tocmai pesimiștii ridică glasul, blestemă natura. Și  
prin semne de exclamație nu se lămuresc, nici nu se  
arată pricinile.

Greșeala lui Taine, ca a mai tuturor criticilor care  
au vorbit despre boala veacului, despre pricinile și vin-  
decare ei, este că dă drept pricinile boalei, chipurile sub  
care se arată, efectele și împrejurările ce o însoțesc.  
Pentru a lămuri și a limpezi cugetarea noastră, vom lua  
un exemplu. Să ne închipuim un om greu bolnav de  
nervi. Toate lucrurile îi vor părea acestui om rele, proaste  
și greșite ; masa îi va părea strîmb pusă, patul șontit,  
perdelele într-o parte, zîmbetul slugii îi va părea bat-  
jocoritor și toate acestea îl vor neliniști, îl vor supăra,  
îl vor face să strige și să blesteme. Să ne închipuim acuma  
că am vroi să cunoaștem pricina boalei : „A ! pricina  
boalei ? — ni se va răspunde — pricina boalei e vădită,  
pricina boalei este masa, perdeaua, patul, zîmbetul slu-  
gii“. Dar toate acestea arată numai că omul e bolnav ;  
căci, dacă ar fi sănătos, aceeași masă, aceeași perdea,  
același pat nu l-ar supăra, iar zîmbetul slugii poate chiar  
l-ar înveseli.

Ceea ce se pare deslușit cînd vorbim de un singur om  
bolnav, e mult mai încurcat cînd e vorba de o socie-  
tate bolnavă ; greșeala însă e aceeași. Dacă vreo specu-  
lație filozofică mișcă dureros inima omenească, împrăstie  
melancolia, deznădejdea într-o societate, asta înseamnă  
că societatea era bolnavă mai înainte. Aceleași și ace-  
leași speculații filozofice n-ar putea să se arate într-o  
societate sănătoasă, ori arătîndu-se ar da loc la efecte  
contrare, adică : în loc de descurajare și melancolie, ar  
încuraja lumea. Creștinii zic : „Pierderea credinței și  
a nădejdiei într-o viață viitoare e pricina nenorocirii și  
a tristeții generale“. „Religia creștină — răspund ateisții  
culți —, cu D-zeu-i răzbunător, cu demonii, cu ascetis-  
mul, cu infernul ei, nu putea decît să facă pe om mișel,  
nefericit, temîndu-se de viața asta ca să nu nemulțu-  
mească dumnezeirea, temîndu-se ca în viața viitoare să  
nu ardă vecinic în focul nestins. Pe cînd concepția știin-  
țifică înalță omul sus, sus de tot, deschide înaintea lui  
orizonturi întinse, îi arată unde merge omenirea, pînă

unde poate pătrunde și, scăpîndu-l de spaima religiei, îl face pe atîta de fericit, pe cît religia îl nenorocă.

Deiștii și ateștii nu au dreptate, ori, mai bine zis, fiecare are dreptate în parte. Într-o societate care prin dezvoltarea-i intelectuală nu a ajuns la ateism, deismul e trebuit, dar formele ce va lua religia deiștă atîrnă de împrejurările istorice în care se zburciună acea societate. Într-o societate normală, sănătoasă, D-zeul creștinilor va fi un zeu blind, milos, îngerii buni vor fi pentru înscenarea apoteozelor, demoni și infern nu se vor afla, ori nu vor fi un lucru esențial al religiei. Într-o societate anormală, patologică, esența religiei va fi un zeu îngrozitor ca Iehova, și iadul va fi infernul lui Dante. Același lucru putem spune despre ateism. Pe cînd într-o societate anormală, patologică, ateismul va pricinui o jale nemărginită, un dor după credințele pierdute, într-o societate normală el va pricinui efectele de care ne vorbește Taine și Büchner. Să luăm alt exemplu. Mai toți zic că dezvoltarea conștiinței omenești cu progresul omînirii e un lucru atît de vădit pe cît și de îmbucurător. Vădit da, dar cît e vorba de îmbucurător atîrnă de om; Leopardi și pesimiștii germani zic că tocmai aceasta e dovada inferiorității și mizeriei omenești; căci, în vreme ce animalele și, mai ales, plantele și lucrurile neînsuflețite nu simt nefericirile, noi, oamenii, le simțim: „Conștiința nenorocirii face nenorocirea mai adîncă și îngreue vindecarea”\*. În zadar te-ai încerca să le arăți că n-au dreptate, în zadar te-ai încerca să convingi pe un Leopardi, căci pentru dînsul, pentru marele și nemîngîiatul poet, creșterea conștiinței a fost numai creșterea durerii. Creșterea conștiinței omenești, care pare vădit că ar trebui să aducă o înrîurire îmbucurătoare, să îmbărbăteze spiritul omenesc, are asupra unor oameni înrîurire contrară și, în anume împrejurări, poate să împrăștie melancolia și disperarea asupra unor întregi pături sociale.

Marginile articolului ne silesc să ne oprim la aceste cîteva exemple, dar nădăjduim că ați priceput chipul cum vedem noi lucrurile. Noi zicem: nici concepțiile filozofice, nici cutare ori cutare credință religioasă nu pot fi pricina unor anomalii spirituale ca pesimismul, decep-

ționismul; căci aceste concepții și credințe religioase sînt simptome că societatea e bolnavă și că tocmai fiindcă societatea e bolnavă se pot arăta asemenea speculații, asemenea credințe. Nu, religia budistă nu e pricina deznădejdiei în India; nu, religia budistă nu e pricina boalei ce bîntuie societatea indiană, ci budismul este efectul, în loc de pricina boalei; o religie, o speculație atît de bolnavă a fost urmarea îmbolnăvirii corpului social. Tot așa e și în cheștiunea cu care ne îndeletnicim acuma. Pesimismul, decepționismul în societate și literatură, boala veacului, nu-și are obîrșia în cutare ori cutare credință, în pierderea cutărei credințe. Toate acestea, ca și boala veacului, sînt produsele unei societăți bolnave mai de mult, ale unei societăți anormale. Într-o societate normală, unele speculații filozofice și credințe religioase nici că s-ar putea arăta și lăți; altele, chiar dacă s-ar fi arătat, ar fi avut cu totul altă înrîurire asupra vieții spirituale a acelei societăți. Bineînțeles, nu tăgăduim efectul speculațiilor filozofice ori al religiilor asupra vieții spirituale a unei societăți, asupra curentelor literare etc. De îndată ce se arată o concepție filozofică religioasă dăunătoare, ea poate să aibă la rîndul său o foarte mare înrîurire asupra societății, lăînd deznădăjduirea pesimismului, decepționismului în societate și literatură; dar pricina, înțîia pricină nu va fi ea. Care-i atunci? Pricina trebuie să se caute în viața materială a societății, în fiziologia socială, în relațiile politico-economico-sociale, într-un cuvînt în întocmirea socială a societății. Cum medicul caută pricinile unei anomalii a spiritului individual, de pildă a melancoliei, în starea organismului, în fiziologia organismului, găsindu-le uneori pricina în turburarea aparatului mistuitor, alteori în anormalitatea cutărui ori cutărui membru etc., tot așa trebuie să căutăm pricinile anormalităților manifestărilor ale spiritului social în viața materială a societății, în relațiile politico-economico-sociale. Numai o asemenea analiză poate să ne arate adevăratele pricini ale boalei veacului.

\*

Să ajungem la veacul trecut, și mai ales la a doua jumătate. Această epocă e de mare însemnătate în istoria omînirii. O întocmire socială care dura de sute de

\* Vezi Caro, *loc. cit.*

ani mergea spre pieire și în locu-i trebuia să se alcătuiască alta. Întocmirea feudală, cu clasa magnaților, cu servii, cu monopolurile-i de tot felul, cu grozava-i neegalitate politică și grozavele-i nedreptăți, cu siluirile-i, cu bestialitatea și disprețul de viață, onoarea și averea oamenilor care nu făceau parte din clasa stăpînitoare, mergea spre pieire. Tot ce a fost mai cîstit, mai inteligent în acea societate, tot ce a fost mai umanitar, mai altruist, mai îndrăzneț, și-a dat mîna și a dat lovitura de moarte grozavului și bătrînului feudalism. În presimțirea izbînzii toți erau veseli, plini de speranțe mărețe. Și cum nu erau să fie veseli? Ei, care alcătuiau întocmirea viitoare, burghezimea, clasa care trebuia să întemeieze noua stare de lucruri, care trebuia să vină într-un chip atît de atrăgător, atît de frumos; ideologii și utopiștii lor făgăduiau: că în loc de neîntrerupte războaie va domni vecinică pace; în loc de sărăcie, bogăție; în locul grozavei nedreptăți, justiția; în locul siluirilor de tot felul, întreaga și nemărginita libertate; în locul neegalității, dreapta egalitate; în locul urii și al disprețului dintre oameni, iubirea frățască: libertate, egalitate, fraternitate!

Și aceste vorbe erau crezute, căci ideologii și utopiștii burghezimei erau sinceri, credeau tot ce ziceau, cum credea chiar și cea mai mare parte a burgheziei. Și cum putea poporul să nu i se încreadă, văzînd-o atît de stăruitoare, atît de îndrăzneată, atît de devotată, atît de umanitară și atît de mărinimoasă? După revoluția cea mare<sup>17</sup>, burghezimea, care era de mult clasa stăpînitoare de fapt, ajunge stăpînitoare și de drept. Ea a căpătat dreptul de a prefăce societatea după cum vroia, de a o prefăce după chipul și asemănarea sa. Și, în adevăr, ea a prefăcut-o atît de mult după chipul și asemănarea sa încît mare a fost deosebirea dintre cele ce s-au împlinit și cele ce se așteptau. Chiar la începutul domniei burgheze, în loc de vecinica pace, s-a început lungul, grozavul război, nesfîrșitul măcel sub Napoleon I; aceste măceluri au secerat toată tinerimea, toată inteligența, toată floarea societății europene; aceste nesfîrșite războaie au ruinat Europa economică.

Și, dacă s-a pus capăt vîrsărilor de sînge cînd marele războinic a fost trimis la Sf. Elena, îndreptatu-s-au oare lucrurile? Nu, dimpotrivă, ele au mers și mai rău.

Sfînta triplă alianță a strîns în hidoasele-i brațe, a încătușat toată Europa și o reacțiune puternică, neagră și mîrșavă s-a lătit pe bătrînul continent. Acestea au fost împrejurările politice în urma victoriei burgheze.

Să vedem acum și pe cele economice. În adevăr, după înfrîngerea lui Napoleon I, acestea s-au îndreptat, bobăția națională a început a crește puternic, dar cui au folosit aceste bogății? Ele se strîngeau și se strîng în mîna burgheziei, țărănimea e expropriată de pămînturile strămoșești pe care le stropise cu sudoare și sîngele ei și ajunge proletară; proletar ajunge muncitorul meseriaș, ca și țaranul. În locul bogăției făgăduite, sărăcia și nesiguranța vieții. Mai mică e deosebirea dintre mărețul Apollon și scîrbosul Silen decît dintre societatea făgăduită de utopiștii burgheziei și cea întemeiată în adevăr. În loc de dreptate, obijduirea săracilor și celor mici; în loc de liniște și pace, un război sîngeros care se urmează în sînul societății sub forma liberei concurențe; în locul egalității, o groaznică neegalitate economică, nemaipomenită pe pămînt. În locul libertății, o crudă robie economică: minele întunecoase, fabricile fără aer, nesiguranța zilei de mîine. Da, burghezia a prefăcut societatea după chipul și asemănarea sa: iubirea e marfă; familia, gheșeft; cinstea, morala, idealurile mărețe n-au nici un rost. Toate sînt fleacuri, banul să trăiască; banul este ideal, banul religie, banul zeu și pîntecosul burtăverde prorocul său. Și-n fața acestor mizerii, noi, cei despre care vorbește Taine, noi, toți sărmanii, nenorociții, obijduiții; noi, care în mijlocul scufundării, în nimicirea și vînzarea conștiințelor am păstrat idealuri mai înalte, conștiința nevîndută, ne strîngeam în jurul poezilor pătrunși de decepție și de suferință, și poezii ne ziceau: „...Fericire nu poți avea, adevăr nu poți afla, societatea e rău înjghebată...“ Cum aduni razele soarelui într-o lentilă ca să poți arde și aprinde, tot așa suferințele, decepționismul, nenorocirile și revoltele noastre împotriva mizeriei vieții se adună, se înjgheabă în inima poezilor, o umplu și apoi se revărsă în afară în sublime strigări de revoltă, de durere, de suferință și deznădejde. *Pricina decepționismului nostru, a decepționismului poezilor noștri, obîrșia lui, sînt anomaliile societății burgheze. Pricina boalei veacului e starea patologică a civilizației burgheze.*

Dar, zice-vor unii, societatea burgheză, cu toate ticăloșiile ei, totuși e mai bună decât societatea feudală. Așa este, dar cei ce așteptau cu totul altă societate nu făceau comparație între cea trecută și asta de acum, ci între societatea întemeiată și cea așteptată !... Iată de ce au suferit atîta. Noi suferim cînd dă peste noi o nenorocire și suferința noastră crește cînd nenorocirea este neprevăzută, neașteptată ; dar cît de groaznică, cu cît mai mare e suferința cînd te așteptai la altceva, cînd erai sigur de fericire ?

„Societatea feudală a fost și mai rea“. Prea bine, aceasta poate mîngîia pe un filozof, pe un sociolog, dar nu mîngîie pe cei ce sufăr. Nu cumva veți crede că voi suferi mai puțin de foame dacă mi se va dovedi că moșii și strămoșii mei nu mîncau nici cît mine ?

Nu știu dacă poeții au priceput deplin adevărata pricină a nenorocirii omeniești, pricina durerilor noastre, dar, de bună samă, marea lor inimă a simțit-o. Ne pare rău că nu putem analiza acum genialele scrieri ale mulțimii de poeți care au umplut veacul cu gemetele lor ; aceasta vom face-o altă dată.

Acum ne vom îndeletnici numai cu curentul decepționist în literatura română, aducînd un singur exemplu din literaturile străine, exemplu luat dintr-un poet al cărui nume e strîns legat cu decepționismul veacului, din Byron, poet mare chiar între marii poeți : e povestirea unui vis a cărui realitate e izbitoare.

„Am visat, dar visul părea cam aieuea. Luminătorul soare se stinsese și stelele rătăceau în bezna vecinicii văzduh — ele n-aveau raze și calea nu și-o vedeau ; iar pămîntul rece — orb și înnegrit, se clătina în văzduhul fără lună. Dimineața venea și trecea, și venea din nou și de ziua nu se lumina... Ca să gonească întunericul, oamenii dădură foc pădurilor ; din ce în ce — ele cădeau, tulpinile pîlpîiau, se stingeau trosnind și besna se lătea din nou...“

Ei trăiau în jurul acestor focuri de noapte ; și tronurile, palatele crailor încoronați, colibele, locuințele tuturor se mistuiră în flăcări gonind întunericul nopții. Ei aprinseră orașele și stăteau roată în jurul caselor ce se mistuiau — cătau unul spre altul, vrînd să se mai vadă o dată... Frunțile lor, sub această lumină deznădăduită, luau înfățișări diavolești cînd lumina flăcărilor

bătea în fața lor. Unii, trîniți la pămînt, își acopereau ochii și lăcrimau. Alții zîmbeau, ținîndu-și barba cu minile încheștate. Alții zoreau de colo încoaie, hrînind para rugurilor, înălțau ochii cuprinși de spaima nebuniei spre cerul posomorît, giulgiul unei lumi moarte ; și din nou se aruncau la pămînt blestemînd, scrișnind din dinți și urlînd. Păsările sălbatice țipau și îngrozite cădeau filfiind din aripile ce nu le mai slujeau. Sălbăticiunile cele mai fioroase veneau împlînzite și tremurînd, șerpui se trecurau și se încolățeau prin mulțime șuierînd, ei nu mai mușcau. Oamenii îi ucideau ca să se hrănească. Războiul care încetase de la o vreme se încinse din nou ; își cumpărau hrana cu sînge și cu toții, posomorîți, se îndepărtau unii de alții, mîncînd în întuneric.

Dragoste nu se mai încăpea ; un singur gînd cuprîndea pămîntul, gîndul morții, al morții ce le sta în față, al morții fără glorie și colții foamei le sfîșiau măruntaiele. Oamenii mureau și hoiturile nu se îngropau, slabiile le mîncau între dinșii.

Chiar cîinii se năpusteau la stăpînii lor ; toți afară de unul ; și acesta, credincios leșului, goni prin urletele sale păsările, fiarele și oamenii hămesii, pînă ce foamea-i strînse de gît, pînă ce morții care cădeau stîmpărau foamea slabelor lor fâlci. El nici nu-și căta hrană, gemea jalnic și neînterupt, lătra des și sfîșietor, lingînd mîna ce nu-l mai mîngîia ; astfel muri. Treptat, treptat, foamea înghiți omenirea : numai doi oameni rămăseseră într-o mare cetate, și aceia erau dușmani. Ei se întîlniră, mai morți, lîngă sfărîmăturile unui altar, unde se adusese o grămadă de odăjdii pentru întrebuițări profane. Ei le strînseseră și tremurînd, cu recile lor mini de schelete, scormoniră cenușa rămasă și slaba lor suflare cată s-o învieze ; și se aprinse o flacără de-ți era mai mare mila. Apoi după ce luminează, împrăștiind întunericul, ei ridicară ochii și cătară unul la altul ; se văzură, răcniră și căzură morți. Muriră de spaima groazniciei lor înfățișări...“

Iată un tablou negru, groaznic și înfiorător. Cel mai înfiorător tablou ce a ieșit vreodată din penelul unui maestru. Cît de mare trebuie să fi fost nefericirea poetului care a scos din trista-i și bolnava-i închipuire acest înfiorător tablou ! Ce grozavă fantezie ! Dar cercetați mai



de aproape tabloul și veți vedea că poetul nu zice degeaba că acest vis : „era cam aievea, nu era cu totul vis“.

Pe un fond negru, ca noaptea fără lună și stele, pe un fond fantastic sînt cusute imagini vii, imaginile reale ale vieții. Toată ura dintre oameni, lupta de interese, tot antagonismul care constituie baza vieții noastre sociale, toată dezlănțuirea celor mai josnice porniri ale omului din societatea modernă, rezultat al întocmirilor sociale, toate vîșile societății noastre, sînt țesute pe acest fond negru, sînt zugrăvite în acest tablou înfiorător. În această pieire universală, lingă cea din urmă științele dătătoare de viață, se întîlnesc cei din urmă doi oameni, și acești oameni sînt vrăjmași și mor vrăjmași. În tot tabloul un singur punct luminos : ciinele. Poetul parcă zice : „Oamenilor, iată ce sînteți. În ziua pieirei, cînd se vor dezlănțui cele mai groaznice patimi — ura, cruzimea, bestialitatea, cînd toate virtuțile vor pieri odată cu iubirea — o singură ființă va arăta sentimente mai înalte, dar acea ființă nu va fi om, ci ciine“.

Da, toate mizeriile vieții moderne, rezultat al întocmirilor anormale ale societății, lovesc inima poetului și marea-i inimă scoate sunete mărețe și sublime : dar cît de triste, cît de jalnice, cît de deznădăjduite și pline de suferință, cît de plîngătoare !

Am făcut un înconjur mare și poate ne-am cam depărtat de țelul articolului nostru, care e de a găsi pricinile curentului decepționist în literatura românească din zilele noastre. Dar nu, nu ne-am depărtat, ba chiar ne-am apropiat de țel ; ne-am apropiat atît de tare încît vom putea răspunde pe dată întrebării ce ne-am pus. Pricinile curentului decepționist în literatura românească sînt întocmirile sociale ori mai bine zis lipsurile, anomalile acestor întocmiri. Aceasta se va dovedi și mai mult cînd vom analiza pe scriitorii noștri.

Totuși aci putem să ne explicăm, cu ajutorul celor de mai sus, un fenomen despre care am pomenit la începutul articolului, anume : de ce în literatura părinților noștri nu s-a produs curentul decepționist și s-a produs, se produce acum ? Lămuririle lui Taine și ale altor critici în privința pricinilor curentului decepționist în literatură, desigur, ne vor încurca și mai mult și ne vor lăsa în mai mare nedumerire.

În adevăr, dacă speculațiile filozofice ori religioase au fost pricinile curentului decepționist în literatura europeană, apoi cum de nu s-a produs acest curent în literatura părinților noștri, literatură cu totul supusă înrîuririi Apusului european ; căci ei au trăit și scris pe vremea cînd Europa apuseană era mai tare, era reprezentată de cei mai mari poeți ? Cum să ne talmăcim neivirea curentului decepționist la noi, de ce nu a fost un asemenea curent caracteristic în literatura de atunci ? De vom căuta lămurire în filozofia epocii, în mișcarea ideilor de pe vremea aceea, desigur că nu ne vom dumeri.

Dar de îndată ce o vom căuta în viața materială, în relațiile economice, politice și sociale, acest ciudat fenomen se va lămuri de minune. Ceea ce fu 1789 pentru Europa, 1848 fu pentru noi.

La 1848, vechea stare a întocmirilor sociale cădea, și în locul ei trebuia să se așeze o întocmire nouă, societatea burgheză, și aceleași pricini sociale dădeau loc aceluiași efecte morale.

Iluziile Apusului s-au repetat : la noi, ca și la dînșii, s-a zis că întocmirea liberală burgheză va aduce bunătați nesfîrșite, va preface națiunea într-o familie de părinți, copii și frați ; la noi, ca și la dînșii, s-a strigat : trăiască libertatea, egalitatea, fraternitatea !...

E vădit că în așa vreme nu putea fi vorba de literatură decepționistă. Cuprinși de înalte iluzii, de mari speranțe, poeții de atunci ne chemau la deșteptare, ne strigau să ne trezim din somnul de moarte, ne învățau să ne iubim patria, să slăvim libertatea și umanitatea, ne cîntau dragostea veselă și zburdalnică, ne ziceau doine jalnice și tînguioase, ne cîntau mărirea țării, splendoarea cîmpiei și a plaiurilor, viața cîmpenească.

În acest cor erau glasuri triste și dureroase : glasul lui Bolliac, care descria nefericirile iobagului, ne arăta lanțurile țiganului ; dar el vorbea astfel pentru a ne îndepărta de acele rele, cerea dreptate pentru toți, ne vorbea în numele unui viitor mai bun, și descurajarea și decepționismul nu se arătau în cîntecele lui.

Acea stare socială, atît de dorită și așteptată, s-a întocmit ; dar mindele visuri nu s-au întrupat. Aceleași pricini sociale dau loc la aceleași efecte ; aceeași întoc-

mire socială burgheză care a înșelat atât de tare nădej-  
dile Apusului a înșelat și pe ale noastre, și decepțiunea  
noastră trebuia să dea loc și la noi curentului decep-  
ționist în literatură.

Analiza acestei literaturi va dovedi și mai bine zisele  
noastre.

Este o frază foarte obișnuită în privința criticii,  
anume : „A critica e ușor, a crea e greu“.

Cu toate însă că fraza aceasta cuprinde mult adevăr,  
nouă ni se pare că și una și alta este greu sau ușor după  
cum înțelegi critica ori crearea.

*E ușor a scrie versuri  
Cînd nimic nu ai a spune —*

zice talentatul nostru poet. Dar așa se poate spune și  
despre critică. E ușor a face critici cînd n-ai de spus  
nimic ori cînd ai a înșira cîteva vorbe deșerte, cîteva  
fraze cunoscute și întrebuintate de toți, de pildă : „Asta  
e bun, asta e rău, în general tînărul are talent și sperăm  
foarte mult etc., etc.“.

*Dar cînd mintea îți frămîntă  
Gînduri vii...*

Cînd vrei să faci analiza estetică, adîncă și conștiin-  
cioasă, a unei creații poetice, cînd vrei să înțelegi și să  
faci și pe alții să înțeleagă legătura ce este între creația  
poetului și mijlocul ce-l înconjoară ; cînd vrei să arăți  
înriurirea ce plăsmuirea poetică va avea, la rîndul ei,  
asupra mijlocului social în care s-a produs ; cînd, într-un  
cuvînt, întrebuintînd o analogie, vrei să privești plăs-  
muirea poetului, ca o creație dumnezeiască ori naturală,  
ca un organism, și vrei să analizezi acest organism în



legătură cu puterile creatoare, să descoperi legătura de cauze între organism și mijlocul împrejmuitor... atunci lucrarea e grea, foarte grea, serioasă și nici vorbă nu mai poate fi despre fraza: „Critica e ușoară“.

Sînt și alte cauze care îngreuiază și mai mult critica. Să luăm un exemplu. Am zis că, între altele, critica trebuie să arate, să vădească legătura dintre poet și plămuirea lui. Pentru aceasta, critica modernă cercetează viața poetului ori biografia și arată astfel legătura dintre poet și opere. Dar, pentru a face destul de nepărtinitoare această parte a lucrării, trebuie ca poetul să fi murit, și chiar atunci sînt multe de ținut în seamă și nu poate criticul să spună tot ce trebuie de spus. Dar cînd poetul e în viață, atunci e și mai greu! Trebuie să țină seamă de convenții sociale; apoi chiar bunul simț nu va lăsa pe critic să spună multe lucruri pe care ar fi trebuit poate să le spună.

Cititorii, care au înțeles din aceste cîteva cuvinte cît de grea e critica așa cum o pricepem noi, nu vor cere să le facem acuma critică mare și amănunțită, care să cuprindă și să explice toate lucrările poetului nostru. Nu trebuie să ceară din nou pricină: întii pentru că o astfel de critică este mai presus de puterile noastre, și al doilea pentru că unei asemenea lucrări nici nu i-a venit încă vremea.

Vroim să scriem un fragment critic despre Eminescu, să expunem cîteva din vederile noastre asupra însemnătății și înțelesului social al operei poetice a lui Eminescu, precum și în privința valorii lor estetice.

Din această pricină vom și împărți articolul în două părți, în cea dintîi vom vorbi mai ales despre înțelesul social al lucrării lui Eminescu, în a doua vom vorbi mai ales despre însemnătatea ei estetică. Zicem mai ales pentru că este peste putință să vorbim de una fără a atinge și pe cealaltă.

\*

În articolul din urmă, *Decepcionismul...*\*, am arătat cum pricina curenților pesimist-decepcionist în literatura

\* [Vezi volumul de față, p. 43—60]

europeană a fost civilizația burgheză, care a înșelat așteptările ce se puneau într-însa; asemenea am zis că pricina de frunte a curenților decepționist în literatura noastră este păcătoșenia civilizației burgheze introdusă la noi după 1848. Sărăcirea țăranilor, corupția claselor mai luminate, alergarea după bani, lipsa de idealuri, intrigile, nimicirea caracterelor sînt atîtea și atîtea lucruri pe care nu s-au așteptat bătrînii liberali să le vadă ca urmare a întemeierii civilizației burgheze apusene la noi. Se aștepta bogăție, înfrățire, caractere înalte, jertfire de sine și așa mai departe!... A fost dar de ce să se deznădăjduiască un poet cu inima simțitoare, în care inimă aceste ticăloșii loveau ca ciocanele în ilău, și acest sărman ilău-inimă se oțărea dureros și blestema, și plîngea mizeria acestei vieți. În una din cele dintîi poezii ale sale, *Epigonii*, Eminescu compară literatura poezilor ce au fost la noi înainte de introducerea civilizației burgheze: Văcărescu, Beldiman, Eliade, Bolliac, Mureșanu, Alecsandri ... cu poeții contemporani, care au urmat după introducere, și, după ce laudă pe cei dintîi, zice:

*Iară noi? noi, epigonii?... Simțiri reci, harfe zdrobite,  
Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrîne, urite,  
Măști rizînde, puse bine pe-un caracter inimic;  
Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază;  
În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază;  
Voi crede-ați în scrisul vostru, noi nu credem în nimic!*

*Și de-aceea spusa voastră era sîntă și frumoasă,  
Căci de minți era gîndită, căci din inimi era scoasă,  
Inimi mari, tinere încă, deși voi sînteți bătrîni,  
S-a întors mașina lumii, cu voi viitorul trece;  
Noi sîntem iarăși trecutul, fără inimi, trist și rece;  
Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin!*

*Voi, pierduți în gînduri sînte, convorbeați cu idealuri;  
Noi cîrpin cerul cu stele, noi minjim marea cu valuri,  
Căci al nostru-i sur și rece, marea noastră-i de îngheț.  
Voi urmați cu răpejune cugetările regine,*

*Noi? Privirea scrutătoare ce nimica nu visează,  
Ce tablourile mințe, ce simțirea simulează,  
Privim reci la lumea asta — Vă numim vizionari etc.*

În aceste versuri pline de simț și energie se arată cît de bine a simțit Eminescu deosebirea între literatura

renașterii României (dacă putem să o numim așa) și între literatura decepționistă contemporană. Voi, literați ai trecutului, ați avut visuri frumoase, „voi credeți în scrisul vostru“, iar noi am pierdut aceste credințe, am pierdut idealurile, nu mai visăm, „*noi nu credem în nimic*“ pentru că în viața reală nu s-au întrupat acele idealuri în care ați crezut voi. În *Epigonii* se vede tot Eminescu, cu toate însușirile lui alese, dar și cu toate lipsurile. Limba e energică, versul muzical, plin de putere, plin de înțeles, de simț adânc, de protestare vie și bărbătească împotriva mizeriilor timpului de față, și totodată se vede un respect din cale-afară, din nefericire cu totul din cale-afară, pentru trecut.

Nu-i vorbă, aici pune lângă *trecut* vorbele *fără inimi, trist și rece*, în care par a-l arăta nu tocmai ideal, dar, în marea apologiilor, aceste vorbe par mai mult o scăpare din vedere. Trecutul îl idealizează pînă într-atîta încît Țichindeal și Mureșanu i se par uriași, iar el, Eminescu, înaintea căruia aceia sînt în adevăr niște pitici, el se pune în rîndul epigonilor. Un om nu poate să nu creadă în nimic, și poetul mai puțin decît oricine; și, iată, în fața ticăloșiilor timpului de astăzi, neavînd putere pentru a merge înainte, el întoarce ochii plini de jale înapoi, caută acolo idealul său. Nu-i vorbă, în *Epigonii* el a ajuns nu numai la Țichindeal, dar acesta-i întîiul pas, care înseamnă mult. Alergarea după un ideal poate fi asemănată cu o suire pe munte. Dacă vrei să-ți croiești un ideal înainte, trebuie să te urci sus, tot mai sus. Muntele e înalt, în cale sînt piedici, prăpăstii, stînci ascuțite. Călătorul merge înainte cu greu, cade, iar se scoală, picioarele îi sînt rănite, hainele zdrențuite, în unele locuri, pentru a nu cădea, trebuie să se agațe cu mînele de tăișul colțurilor de stîncă; ..., dar, în sfîrșit, sîngerat, mort de oboseală, iată-l sus, sus de tot, pe vîrf. Ce privește măreață! Cu cît vede el mai departe decît nefericirii lui semenii, care stau la poalele muntelui! Ce orizonturi întinse i se deschid ochilor, cît de adînc răsuflă aerul curat din vîrfurile muntelui. Cît i se lărgeste pieptul, cît îi crește inima!... Dar iată altul, în loc de a merge în sus, face un pas îndărăt, către vale, și atunci, fără greutate, merge tot mai la vale, tot mai iute pînă ce se trezește cu idealul pierdut

„...în noaptea unei lumi ce nu mai este“.

Eminescu nu și-a strămutat idealul în trecut fără împotrivire, fără luptă lăuntrică; o astfel de luptă trebuia să fi fost, se înțelege de la sine.

În unele poezii de-ale lui ni se zugrăvește această stare sufletească a poetului, și mai ales în *Înger și demon*.

Noaptea, într-o domă, sta de se ruga o fată, un înger — și tot acolo stătea răzemat cu coatele pe brațul crucii un demon. Cine sînt ei?

*Ea un înger ce se roagă — El un demon ce visează;  
Ea o inimă de aur — El un suflet apostat;  
El în umbra lui fatală, stă-ndărătnic rezemat —  
La picioarele Madonei, tristă, sfîntă, Ea veghează.*

*El*, acest „Demon ce visează“, acest suflet apostat, e eroul unor vechi basme, foarte vechi, dar care rămîn totdeauna nouă. De la Eschil pînă în zilele noastre, cîte capete mari, cîte inimi n-a chinuit, n-a ațîțat acest mărreț *El*? Cîți poeți mari, plini de entuziasm, nu l-au slăvit ori l-au blestemat! Acest *El* poartă multe și felurite nume. La greci îi ziceau Prometeu, la creștini, Lucifer. La poeți *El* poartă nume felurite, foarte felurite, după cum se deosebește și închipuirea ce-și face fiecare despre *El*. Așa unii îl numesc Prometeu, alții Lucifer, alții Manfred, Faust sau Mephistopheles, Demon etc. Iar chinuite de chipul acesta mărreț au fost genii ca Eschil, Milton, Byron, Shelley, Goethe, Lermontov și mulți alții. Acest „demon“ este simbolizarea răscoalei, este duhul răscoalei împotriva lui Dumnezeu, împotriva legilor fatale ale naturii, împotriva legilor omenești. Prometeu se ridică împotriva lui Zeus, stăpînul cerului și al oamenilor, fură din cer focul și-l dă oamenilor pentru a-i face fericiți. Nu-i vorbă, oamenii au întrebuintat focul nu numai pentru fericirea lor, ci și pentru rugurile pe care își ardeau semenii de vii, și mai ales pe prometeii ce se iveau în mijlocul lor; dar de unde putea să știe acestea vechiul Prometeu? De la Eschil încoace, Prometeu și-a schimbat de multe ori numele, caracterul și tot tipul. Cînd absolutul Iehova a înlocuit pe constituționalul Zeus, lui Prometeu i-au zis Lucifer, Satana. Ideea despre dînsul s-a schimbat după vremi, după caracterul fiecărui popor,

după caracterul epocii istorice și după credințele, min-tea și morala fiecărui poet. Simbolizarea duhului răs-coalei, chipul lui este așa de felurit, așa de mare că într-însul poate să se cuprindă tot risul, tot plînsul, toată binecuvîntarea, tot blestemul : tot *cuvîntul dumnezeiesc*, pe care poetul e chemat a-l spune aice, pe pămînt. Iată de ce poeții mari au pus tot sufletul, tot ce au avut în cap și pe inimă în acest duh al răscoalei. Milton în *Raiul pierdut*, Byron în *Cain* și în *Manfred*, Shelley în *Prometeu unbound*\*, Goethe în *Faust*, Lermontov în *Demon*.

Cum am zis, chipul demonului se va deosebi după vremea în care a fost plăsmuit, după poporul la care s-a creat, după poetul care l-a alcătuit, pentru că în aceste creații se oglindește vremea în care sînt create, spiritul poporului și, în sfîrșit mai ales, se oglindește poetul-creator însuși. Iată de ce acest demon e întunecat, po-somorît, puritan la Milton ; mîndru, trufaș la Byron ; adînc, gînditor, filozof la Goethe, sublim la Shelley, su-blîm ca însăși Shelley, marele fiu al revoltei. Același chip a ispitit pe talentatul nostru poet Eminescu : și el a scris *Înger și demon*. Să vedem dar cine e „demonul” lui Eminescu, ce înfățișează el. Lucrul este interesant, căci, cum am zis, această plăsmuire e mai în stare a ne oglindi pe poet. Din versurile citate s-a putut vedea că „demonul” lui Eminescu e un „suflet apostat”, un spirit rău, căruia i se pune în contrast *Ea*, întruparea binelui, frumosului, iubirii. Iată și cîteva versuri tot în acest in-teles :

*Ea ? — O fiică e de rege, blîndă-n diadem de stele,  
Trece-n lume fericită, înger, rege și femeie ;  
El răscoală în popoare a distrugerii scînteie,  
Și în inimi pustiite samănă gîndiri rebele.*

*Ea-l vedea mișcînd poporul cu idei reci, îndrăznețe...*

Demonul moare, și iată cum ne descrie poetul sta-rea lui sufltească :

\* [Prometeu eliberat].

*Ah ! acele gînduri toate îndreptate contra lumii,  
Contra legilor ce-s scrise, contra ordinii-mbrăcate  
Cu-a lui Dumnezeu numire — astăzi toate-s îndreptate  
Contra inimii murinde, sufletul vor să-i sugrume !*

*A muri fără speranță ! Cine știe-amărăciunea  
Ce-i ascunsă-n aste vorbe ? — Să te simți nelîiber, mic,  
Să vezi marile-aspirații că-s reduse la nimic,  
Că domnesc în lume rele, căror nu te poți opune,*

*C-opunîndu-te la ele, tu viața-ți risipești —  
Și cînd mori să vezi că-n lume viețuit-ai în zadar :  
O astfel de moarte-i iadul. Alte lacrimi, alt amar  
Mai crud nici e cu puțință. Simți că nimica nu ești.*

*Și acele gînduri negre mai nici a muri nu-l lasă.  
Cum a intrat el în viață ? Cît amor de drept și bine,  
Cîtă sinceră frăție adusese el cu sine ?  
Și răsplata ? — Amărirea, care sufletu-i apasă.*

Aici „demonul” ni se arată sub altă față, e un de-mon modern, un demon pesimist, decepționat, care a adus cu sine în viață amor, frăție, dreptate, dar pe care puterile dușmane l-au zdrobit și, nemaiașteptînd nimica pentru dreptate de la bine, înfrățire, moare „fără spe-ranță”. Mai mare amărăciune, în adevăr, nu se află pe lume. Dar este o nepotrivire între aceste strofe și între cele dinainte. Dacă demonul a intrat în viață purtător de veste bună, de iubire, de frăție, dreptate, de ce îl arată pe *El* dușman *Ei*, de ce-l numește „suflet apostat” ? De-monul nu este deci duhul răului, și dacă „samănă gîndiri rebele” apoi le samănă în inimi *pline* și ele de dorință pentru bine, de dragoste, de frăție, iar nu în inimi pus-tiite. Sfîrșitul poeziei arată și mai multă nepotrivire ; „La murindul demon” vine ea să-l împace ; atunci el, răzvră-titorul, a priceput-o și-i zice :

*Am voit viața-ntreagă să pot răscula poporul.  
Cu gîndirile-mi rebele, contra cerului deschis ;  
El n-a vrut ca să condamne pe demon, ci a trimis  
Pre un înger să mă-mpace, și-mpăcarea-i ... e amorul !*

Iată iarăși demonul, ca o întrupare a duhului rău, ier-tat de cer și pentru împăcarea căruia cerul trimite un înger, pe *Ea*, simbolizarea amorului. Dar cine este acest cer, acest Dumnezeu ? Una din două : ori e icoana bine-lui, dreptății, iubirii, și atunci demonul n-avea pentru

ce se sfădi cu cerul, pentru că, aducînd cu sine în viață „drept, bine, frăție, dreptate, amor“, el ar fi fost trimisul cerului, înfățișătorul lui Dumnezeu ; ori acest cer e o putere cu totul dușmană binelui, dreptății, iubirii, și atunci solul lui nu putea fi îngerul iubirii, care-l înfățișează în împăcarea cu demonul. Ce palidă, ce neînsemnată figură este, în adevăr, demonul lui Eminescu ! Un demon pocăit, decepționat, pesimist ! Cît e cerul de la pămînt, așa de departe e acest demon de Prometeu, care s-a răzvrătit împotriva lui Zeus. Osîndit, ferecat cu lanțuri pe o stîncă din Caucaz, chinuit de o pasăre fără de milă, care vecinic îi sfîșie măruntaiele, prada unui chin groaznic, Prometeu aruncă în fața dușmanului tot adevărul ! Ce uriașă figură ! Ce mic e decepționatul, pocăitul și, mai ales, inconsecventul și nelogicul demon al lui Eminescu ! Acest demon ne înfățișează în același timp două principii cu totul potrivnice. El reprezintă epoca noastră cu decepționismul ei și, mai ales, ne oglindește pe poetul însuși. Poate greșim, dar așa e părerea noastră ; demonul decepționat și pocăit al lui Eminescu este chiar poetul în unul din stadiurile evoluției sale ; iar cele două principii dușmane ce se luptă în pieptul demonului sînt principiile dușmane ce se luptă în inima poetului, principiul viitorului și principiul trecutului : fondul prim de idealism și optimism al poetului cu pesimismul german conservator, cîștigat mai tîrziu, sub înfrîurirea mediului social. Vom arăta mai jos cum înțelegem aceasta. Ca și Faust, Eminescu ar fi putut zice :

*„Zwei Seelen wohnen in meiner Brust,  
Die eine will sich von der andern trennen...“*

Aceeași luptă se vede și în poema admirabilă *Împărat și proletar*. Aceasta e împărțită în patru tablouri :

Cel dintîi... Într-o tavernă întunecoasă, mohorîță, este strînsă o ceată de proletari. Înaintea acestora, un răzvrătit, proletar și el, rostește o cuvîntare plină de foc, de entuziasm, de putere. Poetul zugrăvește minunat, cu multă simțire, cele mai înalte sentimente omenești, ne descrie mizeriile sociale, înfricoșatele neegalități, corupția. toată minciuna întocmirii sociale de astăzi. Proletarul

\* „Două suflete locuiesc în pieptul meu  
Și vreau să se despartă unul de altul“

cere răscoală împotriva acestor nedreptăți, nimicirea stării sociale de acum și înlocuirea ei prin alta mai bună, mai morală. Tabloul, cum am zis, e minunat, versurile sună ca trîmbița care cheamă la luptă și rar se aude cîte o notă falsă, ca următoarea :

*Sfărîmați statuia goală a Venerei antice,  
Ardeți acele pinze cu corpuri de nînsori ;  
Ele stîrnesc în suflet ideea neferice  
A perfecției umane și ele fac să pice  
In ghearele uzurei copile din popor.*

De ce ar protesta tocmai așa „proletarul“ lui Eminescu împotriva „perfecției umane“ cînd, cu cîteva versuri mai în urmă, zugrăvește un tablou atît de desăvîrșit al „perfecției umane“, încît și moartea va părea un înger cu părul blond și des ? Și oare statuile antice, oare arta face pe copila din popor să cadă în ghearele desfrînării ? Și ce vrea să zică versul următor : „Atunci veți muri lesne, fără de-amor și grijă“ ? Cum, atunci cînd vor lipsi toate păcătoșeniile de azi, vor muri oamenii fără de amor, și acum mor cu amor ?! Cum am spus, afară de cîteva trăsături false, tabloul e adevărat și admirabil. Cum se vede, el este produs, aproape cu totul, numai de unul din cele două suflete.

Tabloul al doilea...

*Pe malurile Senei, în faeton de gală,  
Cezarul trece palid, în gînduri adîncit ;*

.....

Poporul îl face gînditor, cezarul știe că nu-i iubit, că minciuna și nedreptatea domnesc în lume :

*Convins ca voi el este-n nălțimea solitară  
Lipsită de iubire, cum că principiul rău,  
Nedreptul și minciuna al lumii duce frîu ;  
Istoria umană în veci se desfășoară,  
Povestea-i a ciocanului ce cade pe ilău.*

Tabloul al treilea. Parisul e în flăcări, poporul s-a răscurat <sup>19</sup>.

„Evl e un cadavru — Paris al lui mormînt“. În acest tablou se găsesc versuri minunate, ca următoarele :

*O ! luptă-te-nvăliță în pletele-ți bogate,  
Eroic este astăzi copilul cel pierdut !  
Căci flamura cea roșă cu umbra-i de dreptate  
Sfințește-a ta viață de tină și păcate ;  
Nu ! nu ești tu de vină, ci cei ce te-au vîndut !*

În tabloul al patrulea, deodată se arată celălalt suflet. Cezarul e pe malul mării și pe dinaintea ochilor lui trece tot înțelesul tablourilor vieții. Și înțelesul este că viața n-are nici un înțeles, că toate-s în zadar, că mizeria e de neînlăturat și că ea a fost, este și va fi. Tabloul din urmă e o amestecătură de panteism, misticism și fatalism, o mixtură metafizică nemțească în care poetul înecă tot înțelesul tablourilor dintii. Urmări ale acestei metafizici nemțești, pesimistă sînt următoarele :

*Astfel umana roadă în calea ei îngheață,  
Se petrifică unul în sclav, altu-mpărat,  
Acoperind cu noime sărmăna lui viață  
Și arătînd la soare-a mizeriei lui față —  
Fața — căci înțelesul i-același la toți dat.*

*În veci aceleași doruri mascate cu-altă haină,  
Și-n toată omenirea în veci același om —*

Iar rîndul de la urmă sună astfel :

*Că vis al morți-eterne e viața lumii-ntregi*

Frumoasă mîngiere pentru „copila din popor“, care moare învălițată în pletele bogate. „Unul se petrifică în sclav, altu-mpărat“, așa a fost și așa va rămîne pe vecii vecilor. Frumoasă mîngiere ! Nu vom sta la polemică în privința metafizicii lui nouroase, nu-i vom arăta că omul e departe de a fi totdeauna așa cum este astăzi și că va ajunge cu totul altul în viitor ; nu vom începe debateri filozofice care nu pot să intre în acest articol. O întrebare însă trebuie să ne punem. Dacă e adevărat, dacă e fatal, neînlăturat, ca unul să se pietrifice împărat și altul sclav, unul în liber-național și altul în conservator-junimist, de ce atîta dispreț și ură către liberalii noștri, pe care poetul îi numește „răi și fameni“, ba chiar cere lui Țepeș-vodă să-i ardă de vii ? Dacă e adevărat că „...în toată omenirea e în veci același om“, de ce, pe de o parte, atîta ură contra liberalilor și atîta iubire și entu-

ziasm pentru cavalerii și damele de la „o mie patru sute“, iar pe de alta o filozofie rece pesimistă-metafizică-fatalistă pentru copile din popor care mor pe baricade ?

Dacă e adevărat că „a fi e o nebunie, și tristă și goală“, atunci și ura, și entuziasmul, și toate preferințele poetului nu-și găsesc explicație. De unde dar această neconsecvență ? Pricina ei, după noi, e următoarea : Eminescu, după firea lui intimă, fiind idealist, pesimismul lui se datorește înrîuririi mijlocului social. În sufletul lui era dar luptă între idealismul naturii sale și între schopenhauerianismul altoit de mediul social. Lupta între aceste două principii deosebite trebuia neapărat să ducă la neconsecvență. Așadar, lupta între idealismul naturii poetului și între pesimismul provocat de mediul social, pe de o parte, iar pe de alta între năzuințele idealiste ale poetului și între înrîuririle conservatoare ale mediului în care trăia, iată cauzele neconsecvenței caracteristice întregii opere poetice a lui Eminescu. Mai jos vom vedea și mai lămurit acest lucru atît de însemnat. Aici trebuie să spunem numai că, de la o vreme, principiul viitorului a fost biruit. De Eminescu putem spune ceea ce Heine zicea despre Schlegel : „El nu pricepea viitorul și nu avea încredere într-insul, de aceea durerile timpului nostru i se păreau nu durerile facerii, ci ale agoniei“. Admirabile cuvinte !

Urînd prezentul, necrezînd în viitor, de unde ar putea poetul să mai ia material pentru plămuirile sale ? Două izvoare i-au rămas încă : trecutul și fantezia ; din acestea poate să scoată material. Dar noi sîntem împotriva amîndurora. Împotriva trecutului, pentru că e un izvor prea puțin trainic, și creațiile scoase din el nu pot să fie decît lipsite de putere și trînicie, deci tot moarte. Noi credem că viața e mai poetică decît moartea. Chiar dacă vom plictisi pe cititorii noștri, tot vom vorbi mai pe larg despre chestiunea aceasta, adică despre poetizarea trecutului și despre poezia fantastică. Noi credem chiar că avem negreșit datoria de a vorbi despre aceasta. Și iată pentru ce. Eminescu e poet în toată puterea cuvîntului, e cel mai de frunte poet contemporan și, ca atare, începe a avea o înrîurire asupra tinerei noastre literaturi. Mulți tineri îl imitează. Poetul a făcut școală, lucru care nu ne poate pricinui decît mare multumire. Eminescu are versificare bogată, muzicală, frumoasă, limbă admirabilă și tot

atît de admirabile tablouri. Eminescu e *artist*. Toate aceste însușiri poetice dorim să aibă cît de multă înfrîurire asupra literaturii noastre, să găsească imitatori ; dar Eminescu are și lucruri greșite, și nu-i poet care să nu aibă. Poeții cei mai mari ai Europei, Victor Hugo, Alfred de Musset, Byron, Goethe chiar, au avut greșeli, cum e, de pildă, la acest din urmă, prea marea lui iubire pentru simbolizare, pentru metafore, alegorii, lucru care face atît de slabă partea a doua din *Faust*. Și cu cît e mai mare artistul, cu atîta sînt mai primejdioase greșelile lui. Împreună cu însușirile cele alese, își află imitatori și greșelile, pentru că puțini pot analiza lucrarea poetului și alege ce e bun din ce e rău. Mai mult, tocmai greșelile poezilor celor mari găsesc mai mulți admiratori. Se știe, de pildă, cîți apologiști și admiratori a găsit mania de alegorii și de simboluri a lui Goethe. Datoria criticii este să arate aceste greșeli. Este chiar mai mare datorie să arate greșelile decît însușirile bune, deoarece calitățile alese își fac drumul și fără critică, rolul criticului este de mîna a doua în privința acestora. Pe cînd în privința arătării greșelilor, rolul criticului e cu totul precumpănitor. Greșelile, sub pavăza calităților și a numelui poetului, caută să-și facă drum în lume ; de aceea, datoria criticului este a le opri în drum.

Am spus aceste cîteva cuvinte pentru admiratorii poetului, ca să nu se creadă cumva că, prin critica noastră, vroim numai să micșorăm însemnătatea celui care, fără îndoială, este cel mai genial poet contemporan la noi.

\*

Poetizarea trecutului, întrebuintarea lui ca materie pentru creațiile poetice, e veche. A fost o vreme cînd școale întregi ziceau că numai trecutul poate da material pentru poezie și socoteau ca o erezie, ca o ocară împotriva muzelor dacă cineva vroia să se folosească de viața contemporană lui ca de un lucru pentru poezie, pentru plămuiuri poetice. Să ne aducem aminte de școala clasică franceză, care socotea că numai Grecia și Roma au privilegiul de a inspira pe poeți, ori de școala romantică germană, care cerea un privilegiu la fel pentru veacul de mijloc, cu feudalismul lui. Cît de înrădăcinată e încă și pînă acum această părere ne slujește de dovadă H. Spen-

cer, care, în articolul său *Folositorul și frumosul*, generalizează că lucrurile sau faptele ce au fost folositoare pentru strămoșii noștri sînt pentru noi, urmașii lor, frumoase. „Așa, de pildă, un castel, care mai înainte vreme era de mare folos, pentru noi este pitoresc ; un idol ciudat, care pentru sălbaticii preistorici era un chip sfînt, pentru noi e lucru «de petrecere»“. Această teorie, atît de generală, nu poate să înfrunte nici cea mai ușoară critică ; noi, cum zice un critic plin de spirit al lui Spencer, putem tot așa de bine, tot cu atîta drept să facem generalizarea contrară, adică să zicem că lucrurile ce erau frumoase pentru strămoșii noștri mai îndepărtați sînt folositoare pentru noi. Așa, podoabele sălbaticilor preistorici au ajuns pentru noi lucruri folositoare, pentru că după dinsele putem afla starea culturală a sălbaticilor și fiindcă sînt dovezi puternice pentru evoluția socială. Spencer găsește cu cale să se joace cu vorbele „folositor“ și „frumos“. De altminteră și această generalizare a făcut-o pentru că i-a trebuit pentru alta mai întinsă. Dar, oricum ar fi, e lucru mare că un cugetător ca Spencer a putut face asemenea generalizare. Faptul arată cît de răspîdită e părerea greșită că trecutul poate fi izvor pentru frumos, ba chiar că numai în trecut se poate găsi materie pentru alcătuirii poetice. Din pricina acestei păreri și fiindcă lucrarea poetică a talentatului nostru poet poate să întărească, să lățească asemenea idei, trebuie să spunem împotriva acestei teorii cîteva cuvinte, pentru că noi o socotim mai mult decît greșită, o privim ca absurdă.

Una din pricinile acestei patimi pentru trecut este reacționarismul poezilor noștri înșiși. Poeții care au idealul lor social în trecut se înțelege că vor căuta să-i poetizeze. Este însă și altă pricină însemnată și care arată de ce nu numai reacționarii poetizează vremea trecută. Această pricină e următoarea : *depărtarea trecutului face să se poată șterge toate trăsăturile nepoetice și să rămîna cele poetice*, cum de la un cor aflat în depărtare se pierd notele false și nearmonioase, ba, de departe, poate să ne pară un cor chiar foarte armonios.

Pentru a desluși cît mai bine ideea noastră, vom da următorul exemplu : ... Iată un tablou. O pădure fără margini, o pădure bătrînă din America. La dreapta, o vale întinsă, acoperită cu îmbătătoarea vegetație tropicală. În vale, lingă pădure, împrejurul unui foc, s-a așe-



zat o ceată de sălbatici. Luna aruncă de sus o lumină argintie, și în această lumină apare scaldată și pădurea, și livada, și ceata de sălbatici adunată în jurul focului. Nici un zgomot. Pare o vrajă, numai din cînd în cînd, în depărtare, se aude mugetul măreț al unei fiare ori țipătul jalnic și plîngător al alteia. Strigătul se pierde în depărtare, și în urmă iar tăcere adîncă, sfîntă, vrăjită... Ah! cît de poetică e viața aceasta a sălbaticilor. Numai, cititorule, să nu te prea apropii, căci atunci vei putea vedea lucruri foarte nepoetice. De pildă, la foc vei putea deosebi bucăți mari de carne frigîndu-se: un picior, un cap pe jumătate pirlit, pe jumătate fript. Nu te speria, e un cap de om. Mai într-o parte, un tînar voinic spintecă un prins, scoțîndu-i mațele, pregătîndu-l pentru fript; mai la o parte, o bătrînă respectabilă, îmbrăcată ca mama Eva, sparge capul unui mort, scoate creierii cu miinile și-i înghite lacomă; iar o tînră domnișoară a scos inima, o sfîșie cu minușitele-i ude de sînge și se pregătește a o înghiți. Să nu crezi, cititorule, că scena aceasta e o alegorie, o simbolizare, în care bătrîna ce înghite creieri ar fi *vremea*, care soarbe gîndurile noastre; iar tînră fată ce sfîșie inima ar fi simbolul amorului, care cu micile-i minute ne sfîșie citeodată așa de dureros inima, ba uneori chiar ne-o înghite cu totul; iar tînrul care spintecă și ciopîrtește pe cel prins în război ar fi simbolul criticii, care despică pe scriitorul ce i-a căzut în miini, scotocindu-i măruntaiele... Nu, cititorule, nici o simbolizare! Poeticii sălbatici au prins în luptă cîțiva dușmani și acum își fac prînzul. Toate poetizările trecutului sînt mai mult ori mai puțin de acest fel; în tabloul nostru, contrastele sînt numai mai mari. Poetul scoate din viața veacului de mijloc un grăunte frumos poetic, care ori n-a fost deloc, ori, dacă a fost, era amestecat cu o mină de noroi, și pe urmă ne zice: „Poftim cum era viața la o mie patru sute“. Astfel s-a format legenda despre poeticul și cavalerescul veac de mijloc. Feudalii, bețivi, mojici, dobitoci, stricați și cruzi, oameni care au umplut toată epoca aceea de singele și lacrimile celor apăsăți, se arată ca niște ingeri curajoși și blînzi, care nu fac decît să ofteze la ferestrele iubitelor, se plimbă cu dinsele pe lac, la lumina lunii! Admirabilul publicist german Ludwig Börne, fiind într-o uliță veche,

ruinată, din Frankfurt, unde parcă se credea strămutat în veacul de mijloc, a zis:

„*Betrachten Sie diese Gasse und rühmen Sie mir alsdann das Mittelalter! Die Menschen sind todt, die hier gelebt und geweint haben, und können nicht widersprechen, wenn unsere verrückten Poeten und noch verrücktern Historiker, wenn Narren und Schälke von der alten Herrlichkeit ihre Entzückungen drücken lassen; aber wo die todtten Menschen schweigen, da sprechen desto lauter die lebendigen Steine*“\*. Poate prea energic, prea amar, dar cît de adevărat! Această poetizare a trecutului este cu atît mai primejdioasă, cu cît publicul, din pricina lipsei de cunoștințe istorice mai adînci, nu poate să se încredințeze de adevărul tablourilor poetului; iar pe de altă parte sînt corbi negri ai trecutului care se folosesc de această poetizare pentru scopurile lor necurate. Poetul poate cînta ca pasărea și nu știe că una din urmările acestor cîntece va fi plînsul amar.

Dar mai e o pricină pentru care poeții sînt porniți a poetiza și cînta trecutul mai degrabă decît prezentul. Pricina e că a cînta trecutul e mult mai ușor. Da, cititorule, mult mai ușor. Și iată pentru ce. Viața e atît de mare, atît de complicată că nu e nimic mai greu decît a crea producții vii; pentru aceasta trebuie geniu. Dacă plămuirea artistului e fără viață, e un cadavru, atunci noi, publicul, putem să judecăm foarte bine opera, noi, cei vii, simțim îndată că ni s-a adus înainte ceva mort și, arătînd cu degetul, zicem: *mortua est!* Cu totul altceva e cu trecutul. Aici poetul creează după închipuirea sa și e chiar sigur că mulți vor lua cadavrele drept ființe viețuitoare. Pentru a mîntui cu această chestiune vom cita o pagină minunată dintr-o scriitoare engleză, una din cele mai vrednice de admirat din cîte ni s-a întîmplat a citi. Această pagină e scrisă de poeta Elisabeth Browning în cunoscuta-i poemă: *Aurora Leigh*\*\*.

\* „Priviți această uliță și apoi lăudați-mi vîrsta de mijloc! Oamenii care au trăit și plîns aice au murit și nu se pot împotrivi cînd poeții noștri smintîți și istoricii și mai smintîți, cînd nebunii și șarlatanii tipăresc încîntarea lor despre măreția vremurilor vechi; dar dacă oamenii morți tac, pietrele vii vorbesc cu atîta mai cu tărie“.

\*\* Vezi Gabriel Sarrazin, *Poètes modernes de l'Angleterre*, p. 209—212.

„Orice vîrstă — chiar din pricina perspectivei prea apropiate — se înțelege rău de către contemporani. Să presupunem că muntele Athos ar fi fost săpat după voința lui Alexandru, în formă de statuie de om, uriașă. Țărani care ar fi cules găteje în urechea ei n-ar fi gîndit, mai mult decît caprele ce ar fi păscut pe acele locuri, că se află într-o formă asemenea omului; și, nu mă în-doiesc, ar fi trebuit să se îndepărteze la cinci mile pentru ca uriașul chip să se alcătuiască înaintea ochilor lor sub o formă de profil omenesc, de nas și de barbă bine deosebite, de gură șoptitoare de ritmuri misterioase spre cer și hrănită seara cu sîngele soriilor; un boiu mare, o mină care ar fi vărsat pe vecie un rîu îmbeșugat de argint peste pășunile împrejurimii. *Tot așa-i pentru vremurile în care trăim — ele sînt prea mari pentru a le putea vedea de aproape.* Dar poeziei trebuie să fie înzestrați cu două feluri de vedere: să aibă ochi pentru a vedea lucrurile apropiate tot atît de bine ca și cum le-ar privi de departe și pe cele îndepărtate așa de cu amănuntul ca și cum le-ar pipăi. La aceasta trebuie să tindem. Eu nu am încredere într-un poet care nu vede nici caracter, nici măreție în vremea sa și-i trebuie să-și strămute sufletul cinci sute de ani îndărăt, în dosul șanțurilor și podurilor, în curtea unui castel vechi, ca să cînte, o! nu vreo șopîrlă ori vreo broască rîioasă care trăia acolo în șanț (asemenea cîntare s-ar mai putea ierta), dar un cap posomorît, jumătate cavalier, jumătate tîlhar de vite, ori vreo damă trufașă, jumătate nobilă și jumătate regină — atît de morți cît pot fi mai toate poemele scrise despre ciolanele lor cavalierești; moarte destul de firească: moartea moștenește moarte. Nu, dacă este loc pentru poezi în astă lume cam prea plină (și cred că este loc pentru dinșii), singura lor datorie este de a înfățișa vremea lor, nu pe a lui Carol cel Mare, vremea lor viețuitoare, care strigă, înșală, se înspăimîntă, socotește, dorește și cheltuiește mai multă patimă, mai mult foc viețesc, între oglinzile saloanelor sale, decît Roland și cavalerii lui la Roncevaux. Să fugim de lustrul, de postalul sau de volanele din vremea de azi, să ne extaziem pentru toge și pentru pitoresc este tot atîta de vătămător pe cît de caraghios. Regele Arthur însuși era ceva banal pentru lady Guenever, și Camelot li se părea menestrelilor tot atît de prost lucru cît se pare Fleet-Streetul pen-

tru poeziei noștri. Nu, nu fugiți și, dimpotrivă, epici fără nazuri, pricepeți-vă a apuca, prin lava înfocată a cîntecului vostru, țîțele pline de viață, ghiftuitoare, ale vremii voastre, pentru ca mai apoi, cînd va veni vremea următoare, fiii ei să poată pipăi urma minelor voastre și, plini de respect, să zică: «Iată, priviți, acestea-s țîțele din care am supt cu toții!». Aceste țîțe vor părea încă vii ori, cel puțin, ele vor face să palpate piepturile noastre, asta-i arta viețuitoare care ne reprezintă și ne amintește viața adevărată».

În această pagină minunată, talentata poetă engleză judecă, osîndește și execută tendința de a poetiza trecutul. Noi nu vom mai adăuga nici un cuvînt. Căci ce am putea să mai spunem după această pagină admirabilă, în care nu știi ce să admiri mai mult: adîncimea, bunul-simț, spiritul?

A doua tendință împotriva căreia sîntem este întrebuințarea fantasticului în poezie ori, mai bine zicînd, cum vom vedea îndată, exagerarea fantasticului. Altă dată vom vorbi mai pe larg despre această înclinare, aici vom spune numai cîteva cuvinte. Nu putem acum să examinăm pe larg pricinile care dau naștere acestei tendințe, însă putem arăta una din cauzele de căpetenie despre care am mai vorbit, anume tendința poetizării trecutului; această pricină e lipsa de încredere în propășirea omenirii. Cînd poetul socotește durerile prezentului ca durerile facerii, din care trebuie să iasă o societate mai frumoasă, mai omenească, mai inteligentă — oh, atunci, de bună seamă, chiar în durerile de azi va găsi interes nespus de mare. Cînd poetul însă, lipsindu-i credința în viitor, va socoti durerile de azi drept agonie, atunci e foarte firesc lucru să ne spună că:

*O, moartea-i un haos, o mare de stele,  
Cînd viața-i o baltă de vise rebele;  
O, moartea-i un secol cu sori înflorit,  
Cînd viața-i basmu pustiu și urît\*.*

Și iarăși foarte firesc e ca poetul să întoarcă ochii de la această „baltă de vise rebele“, de la acest „basnu pustiu și urît“, să întoarcă ochii în altă parte și să caute material poetic în trecut ori în adîncimile închipuirii și

\* [Mortua est !]

ale fanteziei. Dar scoaterea creațiilor poetice exclusiv din adâncimea inchipuirii e vătămătoare atât pentru poet, cât și pentru poezie. A scoate creațiile poetice exclusiv din adâncimea imaginației sale e totuna ca și când ar voi cineva să se hrănească, mîncîndu-și singur trupul, fără a primi hrană dinafară.

Nu-i vorba, s-au găsit unii care pot trăi astfel pînă la patruzeci ori cincizeci de zile, dar, la urma urmei, tot la moarte prin inaniție se ajunge. Fantasticul are locul său în poezie, atîta numai că trebuie să slujească drept unealtă pentru creațiile poetice, nu ca material și scop. Fiindcă nu putem vorbi mai pe larg, dăm aici numai două exemple care trebuie să lămurească incîtva gîndul nostru. La Dickens, în minunatele-i *Povești de Crăciun*, un bogat industriaș adoarme și visează pe tovarăsu-i mort, care, ieșind din groapă, îl duce prin Londra, arătîndu-i familia săracă a contabilului acestui industriaș.

Tabloul mizeriei ce se desfășură în aceste „povești” e înfiorător și îngrozitor de real. Fantasticul a fost dar unealta, ori mai bine zis rama tabloului, însă cuprinsul tabloului e real ca însăși viața. Iată o pildă: Goethe a luat o poveste poporană germană fantastică și în marginile acestei povești a plămuit o poemă care oglindește viața Germaniei intelectuale, cu credințele, îndoielile, așteptările ei. *Faust* (partea I-a) nu e numai una din cele mai uriașe plămuiuri ale geniului omenesc, dar e și una din cele mai reale.

Într-o ramă fantastică, Goethe a turnat un cuprins nemăsurat de mare, real ca însăși viața. Pînă la alt pri-lej credem că aceste exemple ajung pentru a arăta incîtva cam în ce înțeles primim rolul fantasticului în poezie.

\*

După atîta ocol, să ne întoarcem iarăși la poetul nostru. Eminescu a scris puțin, și ne-ar fi greu să găsim trăsături cu deosebire caracteristice pentru dînsul, prin care să putem spune că face parte mai mult din cutare ori cutare școală; dar e de netăgăduit că cele două trăsături poetice despre care am vorbit mai sus, adică poetizarea trecutului și fantasticul, sînt destul de lămu-

rite la dînsul. În *Satira a IV-a*\* se idealizează vîrsta de mijloc, pe care o arată ca un ideal pentru timpurile noastre. În *Satira a III-a* idealizează veacul de mijloc al nostru, național. Poetul face un tablou al corupției, al nemerniciei contemporane. Pentru a face ca nemernicia aceasta să iasă și mai tare în evidență, ne arată o icoană din trecutul ideal și o pune față în față cu păcătoșenia epocii liberalismului burghez; acest contrast e menit să ne arate cît de mari viteji erau românii în trecut și astfel, prin contrast, să iasă mai bine la iveală păcătoșenia de azi. Pentru acest sfîrșit, poetul ne arată pe români omorîndu-se foarte poetic cu turcii pe marginile Dunării. Pentru ca oamenii de azi să fie și ei vrednici de numele de bărbați mari, pe care să-i „cînte rapsozii”, ar trebui să iasă la Dunăre să se apuce la spintecat cu turcii ori cu alți străini.

Păcat numai că spintecarea cu cuțitul ori cu poeticele lănci, săgeți... nu se mai obișnuiește, și acum avem *chassepot*, *mitrailleuses*, tunuri Krupp, puști cu repetiție și altele, care, spre a ajunge poetice cu totul, trebuie să aibe o vechime de vreo patru-cinci sute de ani și să nu mai fie întrebuintate!

În orice altă privință, am avea ceva de spus împotriva civilizației liberalo-burgheze, numai în privința lipsei de mijloace pentru meșteșugul spintecării și omorului nu. Din acest punct de vedere am ajuns mult mai departe decît pe vremea lui Mircea, Baiazid etc. *Satira a III-a* e netăgăduit minunată. Ironie amară desfășoară poetul împotriva domnișorilor veniți de la Bal-Mabile din Paris, care se cred meniți a cîrmui țara, dar care în realitate „...numai banul îl vînează și cîștigul fără muncă”. Această ironie e tare ca oțelul, e nimicitoare.

Revolta sinceră a poetului cade zdrobitoare peste capul potrivnicilor, cum li se și cade. Dar contrastul cu vremea lui Mircea-vodă, menit a da și mai mare putere satirei, de fapt o slăbește. Să nu fim rău înțelegi. Începutul *Satirei a III-a*, mai ales descrierea bătăliei, e o bucată epică foarte puternică, însă tendința, menirea ce-a

\* [C. Dobrogeanu-Gherea denumește *Scrisorile* lui Eminescu drept *Satire*.]

vrut să-i dea autorul, punînd-o ca ideal în contrast cu vremea de azi, vroidî asifel să mărească și mai mult puterea satirei sale, e greșită, satira lui pierde, în loc de a cîștiga. Poetul a vroit ca, terminînd bucata, cititorul să zică : „Oh ! cît de mică, de stupidă, de stricată e lumea de azi, mai ales cu vremea slăvită a lui Mircea-vodă și a strămoșilor noștri“. În realitate însă, cei mai mulți din cititori, dacă vor cugeta, vor zice : „Da, triste zile trăim noi, multă micime, stupiditate, corupție ! Dar dacă am fi puși în trista dilemă să alegem între vremea noastră și a spintecărilor cu turcii, a tăierilor de capete, a buzduganului și a țepeii, apoi tot am alege mai bine vremea noastră“. Se înțelege că nu această impresie a vroit să ne facă poetul. În frumoasa-i doină, poetul cheamă pe Ștefan cel Mare, aiurea pe Țepeș-vodă și așa mai încolo. Nu știm dacă și-a luat de seamă, însă ne-am prinde că, dacă s-ar scula din morminte acei voievozi bătrîni, apoi pe dînsul, copil sceptic și necredincios al veacului, l-ar pune mai întîi în țepă.

Această tendință a poetului micșorează valoarea creațiilor lui, și sîntem cu desăvîrșire încredințați că tot ea n-a dat voie să se desfășoare în întregime talentul celui ce a scris *Călin*, *Satirele* și *Luceafărul*.

Fantasticul romantic ori romanticul fantastic nu e așa de caracteristic pentru Eminescu ca poetizarea trecutului, însă este și el destul. Așa, de pildă, în *Strigoii* vedem : vechea biserică, făcliile de ceară, bătrînul mag care ridică genele cu cirja, scularea morților din groapă, alergarea acelorași morți călări cu toate drăcoveniile care făceau, cînd eram mici, să ni se zburlească părul în cap, să ne ghemuim tremurînd lîngă mama bătrînă, care ne spunea aceste grozăvii. Dar acum am crescut, și credința în drăcii a pierit odată cu întipărirea poetică de odinioară. Acuma am ieșit din copilărie și pricepem că înfricoșatul și dramaticul este în viața de toate zilele, ascuns cîteodată sub forme așa de simple și de neabătătoare la ochi, și totuși acest dramatism ne mișcă, ne pătrunde mai adînc înima decît toată grozăvenia fantastică, decît nenorocirea lui Arald. Nu-i vorba, se găsesc versuri foarte frumoase în *Strigoii*, lucru foarte firesc, pentru că-s scrise

de Eminescu, dar toată creația miroase a mormînt, nu e viață, și de aceea nici nu poate să lucreze asupra-ne așa de mult.

Poetului, care înoată în cerul fanteziei și al trecutului, putem să-i spunem împreună cu fata din *Luceafărul* :

— O, ești frumos, cum numa-n vis  
Un înger se arată,  
Dară pe calea ce-ai deschis  
N-oi merge niciodată ;

Străin la vorbă și la port,  
Lucești fără de viață,  
Căci eu sînt vie, tu ești mort,  
Și ochiul tău mă-ngheață.

. . . . .  
Dar dacă vrei cu crezămînt  
Să te-ndrăgesc pe tine,  
Tu te coboară pe pămînt,  
Fii muritor ca mine.

Da, fiți muritori ca noi și întrebuițați sublimul vostru dar de a putea intrupa în tablouri poetice viața, întrebuițați acest dar pentru a ne face tablouri în care să vedem și să pricepem viața în toată întinderea și măreția ei, în care să putem vedea și pricepe ce avem pe inima noastră. Coboriți-vă pe pămînt și uitați-vă împrejurul vostru cît de întinsă, cît de felurită, cît de adîncă e viața, ce nesecate izvoare cuprinde ea pentru întristare și bucurie, pentru plîns nebun și pentru ris omeric. N-avem cuvinte, n-avem destulă putere ca să sfătuim îndestul pe toți poeții și scriitorii noștri să-și întipărească în minte și inimă adîncile cuvinte ale marelui Goethe, povața ce dă el poezilor :

*Greift nur hinein in's volle Menschenleben,  
Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt,  
Und wo ihr's packt, da ist's interessant.*

Iar dacă veți asculta de sfat :

*Dann sammelt sich der Jugend schönste Blüte,  
Vor eurem Spiel, und lauscht der Offenbarung.  
Dann sauge jedes zärtliche Gemüte,*

*Aus euren Werke sich melancholische Nahrung,  
Dann wird bald dies, bald jenes aufgeregt,  
Ein jeder sieht, was er im Herzen trägt\*.*

Eminescu a fost pesimist. Ce fel de pesimist ori decepționist a fost Eminescu, care e felul pesimismului lui și care-i sînt cauzele.

Iată lucruri care neapărat trebuie pricepute dacă dorim să înțelegem pe poet și creația lui. În privința cauzelor pesimismului, acum, în urmă, au început a se răspîndi niște păreri cu totul greșite și care vin din neștiutudinea mai adîncită a creației lui Eminescu. Unii zic: pricina pesimismului poetului nostru este filozofia pesimistă a veacului, schopenhauerianismul. Cît de greșită e această părere pot să înțeleagă cei ce au citit articolul nostru: *Decepționismul în literatura română* \*\*. Cei care sînt de această părere nu văd oare că, prin explicarea lor, nu explică nimica? Nu văd ce fac numai ca întrebarea să fie astfel pusă? Și anume: de ce filozofia schopenhaueriană a înrîurit așa de mult asupra creației lui Eminescu? Pe cînd Eminescu învăța în Germania, marele filozof pesimist murise, în schimb trăia și tuna de la tribună alt învățat, alt filozof, care a făcut mare zgomot în Germania prin propaganda sa optimistă, prin violența-i nemaipomenită împotriva pesimismului lui Schopenhauer și Hartmann. Vorbind de E. Dühring. Cum dar mortul Schopenhauer a avut mai mare înrîurire asupra lui Eminescu decît viul Dühring, despre care, fie zis în treacăt, Eminescu vorbea cu mult respect?

Alții, cu mult mai mare aparență de adevăr, dau următoarea explicație cauzei pesimismului lui Eminescu. Această cauză ar fi caracterul intim al poetului însuși: sămînța nebuniei, boala fiziologică și psihologică moștenită, care mai apoi a făcut să se declare nebunia la poet,

\* Străbăteam numai în viața întregă a omenirii!  
Fiecare o trăiește, dar nu multora le este cunoscută.  
Și ori de unde o veți zugrăvi, este plină de interes...  
Atunci se adună cea mai frumoasă floare a tinereții.  
Înainte de cîntul vostru își așteaptă revelația.  
Atunci fiecăruia simțire fragedă suge  
Din operele voastre melancolică hrană.  
Atunci se așîță cînd una, cînd alta.  
Fiecare vede ce are în inimă.

\*\* [Vezi volumul de față, p. 43—60.]

tot ea l-a făcut pesimist. Pesimismul lui Eminescu, după această explicație, are rădăcini adînci organice: fondul prim al poetului, dacă putem să ne exprimăm astfel, e pesimist. Bineînțeles, dacă fondul prim ar fi fost pesimist, acest pesimism s-ar fi manifestat în orice țară ar fi trăit poetul, în orice condiție ar fi trăit; s-ar fi manifestat sub alte forme, dar tot ca pesimism în fond. Această din urmă părere capătă și mai multă aparență de adevăr prin moartea tragică a poetului la casa de nebuni. Totuși părerea e greșită, cum vom vedea analizînd pesimismul lui Eminescu.

\*

Pesimismul lui Eminescu se manifestă mai ales și mai caracteristic în *Mortua est*, în *Împărat și proletar* și în *Satira I-a*.

Ea e moartă în cosciug, „cu brațele albe pe piept puse cruce“, „cu fața galbenă“, cu ochii „închiși“. Lîngă patul ei, cu buzele tremurînd de emoțiune, cu lacrimi în ochi, poetul repetă încet: „mortua est“. Și înainte aces-tei moarte un șir întreg de gânduri rebele încep să-i muncească sufletul. Moartă, e mort trupul, dar sufletul ridică-se-va în cer, unde va trăi vecinic? Copilărie, basme! Sufletul poetului, rănit de îndoială și rănit de mult, nu poate să creadă, atunci, dar

*Atunci graiu-ți dulce în veci este mut...  
Atunci acest inger n-a fost decît lut!*

Atunci niciodată nu o vom mai vedea, niciodată, niciodată? Și atunci de ce a trăit? Pentru ce trăim noi, ce ne ține aici, în această viață de mizerii, dacă trăim numai o clipă și apoi ne cufundăm în vecinicul întuneric? Atunci: „A fi? este nebunie și tristă și goală; Urechea te minte și ochiul te-nșală“. Atunci: „Decît un vis sarbăd, mai bine nimic“. Și astfel, în fața acestei imense imagini care se cheamă *moartea*, înainte de coșciugului deschis al unei ființe scumpe, o mulțime de gânduri se înghesuiesc în capul poetului și toate se rezumă în vecinica întrebare: „A fi sau a nu fi“. Poezia *Mortua est* e inegală, cam încurcată, după cum încurcate trebuie să fi fost gândurile și sentimentele poetului.

În *Împărat și proletar* avem altă manifestare a pesimismului. În *Mortua est*, Eminescu e muncit de enigma morții; în *Împărat și proletar* de enigma vieții sociale, a luptelor de clase, a revoluțiilor sociale... ce înțeles au toate aceste lupte și suferinți? Am văzut mai sus răspunsul poetului: „Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi“. Și de ce? Pentru că:

*Nedreptul și minciuna, al lumii duce frâu;  
Istoria umană în veci se desfășoară,  
Povestea-i a ciocanului ce cade pe ilău.*

Nedreptățile, suferințele în veci au fost, în veci vor fi; forma se schimbă, fondul rămâne același.

Dar înălțimea concepției sale pesimiste și poetice ajunge la apogeu în *Satira I-a*. Cînd artistul a ajuns să-și exprime desăvîrșit sentimentele sale, atunci e un mare talent, dar numai cînd a izbutit să arate într-o formă poetică o mare concepție filozofică, o mare generalizare a minții omeneste, atunci el ajunge geniu; și ceea ce ridică așa de sus creația poetică a lui Eminescu e vasta sa concepție despre viață, o concepție care poate să nu fie a noastră, care însă e, de netăgăduit, mare. Imensele probleme ale universului, cum e crearea și închegarea lumii, ori mai bine zis a sistemului nostru solar, o închegare imensă în timp și spațiu; micimea planetei noastre față cu aceste imensități și mai cu seamă scurtimea vieții omenirii, care pare numai o clipă în viața totală a lumii; întunericul ce se arată îndărătul omenirii, pînă la ivirea vieții organice, și înaintea omenirii, după stingerea acesteia; micimea vieții unui om, cu toate microscopicele lui interese, față cu aceste probleme imense... toate acestea sînt minunat de bine exprimate în *Satira I-a*. De ce oare Eminescu, pentru a descrie închegarea sistemului nostru solar, a întrebuițat o cosmogonie indiană, în loc de teoria evoluției moderne, care putea la urma urmei să-i dea tot atîta material pesimist? Probabil că această cosmogonie e mai plastică. Și, în adevăr, e admirabil de plastică cosmogonia exprimată în versurile următoare:

*La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă,  
Pe cînd totul era lipsă de viață și voință,  
Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns...*

*Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns,  
Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?  
N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă,  
Căci era un întuneric ca o mare fără rază,  
Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază.  
Umbra celor nefăcute nu-ncepu-se a se desface  
Și în sine împăcată stăpînea eterna pace!... \**

Încheierile pesimiste scoase de Eminescu din această cosmogonie vedică, din metafizica schopenhaueriană și din ezoterismul indian, care se oglindește în *Satira I-a*, nu-s ceva personal și original al lui Eminescu. Astea sînt încheierile tuturor pesimiștilor. Ca filozof pesimist, Eminescu nu-i original, el a împrumutat această filozofie gata de la pesimiștii germani. Dar cu totul original și personal e poetul nostru în modul cum a simțit el acest pesimism. Lucru de altminterlea limpede. O concepție filozofică, una și aceeași, poate fi primită de mai mulți artiști, dar fiecare va sugera alte sentimente, și după fel și după grad. Dacă ne dăm seama de sentimentele lui Eminescu, pe cît e vorba de pesimism, vedem că sînt cu totul neconsecvente și nelogice ca sentimente pesimiste. În adevăr, din filozofia pesimistă ori trebuie să urmeze ca o consecvență ceea ce nemții numesc — cam energic și brutal, dar prea adevărat — „*das Eckel des Lebens*“, greața de viață, ori, cel puțin, nepăsarea pentru această viață. Se știe că șefii pesimismului german propuneau fel de fel de mijloace pentru stingerea neamului omenesc de pe fața pămîntului. Și, în adevăr, dacă viața e un vis urît, un chin... atunci mai bine să lipsească, se înțelege de la sine. Și această greață de viață, dacă nu în înțelesul cu totul nebunesc de mai sus, dar ceva mai slă-

\* Iată cum ne spune F. Lenormant (în *Manuel d'histoire ancienne*, vol. III, p. 618) cosmogonia vedică: „La-nceput nu era nimica, nici ființă, nici neființă, nici cer, nici orizont. Ce învăluia deci totul? Ce cuprindea pe acel tot? Fu apă? Fu prăpastie adîncă? Nu era nici moarte, nici nemurire. Nu se lumina de ziuă în noapte. Numai el singur respira fără suflare și nimica nu era afară de dînsul. Întunericul domnea, acoperind totul ca un ocean întunecos. Sîmburele ascuns în adîncimile întunericului a răsărit singur prin puterea căldurii“. Lassen ne spune același mit indian, numai cu alte cuvinte (vezi scrierile filozofice ale lui Lesevici).

Concepția modernă a eternei mișcări, concepție după care n-a fost, nu e și nu va fi o clipă de pace „în sine împăcată“, e și mai măreață, și mai poetică decît „eterna pace“.



bită, și-a găsit poezii săi. Dacă natura e numai „un vis al neînțelegerii“, un nimic, un nonsens, atunci e foarte la locul ei exclamarea trufașă, dar cam egoistă, a lui Alfred de Vigny :

*Vivez, froide nature, et revivez sans cesse...*

*...Vous ne recevrez pas un cri d'amour de moi ! \**

Dacă viața omului e numai o vale de mizerii, fără nici un înțeles, fără nici un viitor ; dacă iubirea e numai o iluzie îngrozitoare și urită care se sfârșește cu moartea, atunci e consecventă cîntarea brutală și nesănătoasă a lui Baudelaire, care, plimbîndu-se cu iubita-i, dă peste un hoit puturos, putred, verde, în care foiesc viermii, de la care se împrăstie o duhoare cîmățată, iar poetul, arătîndu-i toate aceste grozăvii, zice :

*Et pourtant, vous serez semblable à cette ordure,  
A cette horrible infection \*\*.*

Nu trebuie mai multe exemple ; acestea două, și mai ales cel din urmă, sînt de ajuns pentru a arăta cît de departe, cît de enorm de departe e acest pesimism consecvent, dar brutal și bolnav, cît de străin e de geniul lui Eminescu. El, Eminescu, să nu arate nici un pic de iubire naturii, el, care a iubit-o mai mult decît oricare din poezii noștri ?! El, care tremura împreună cu tremuratul razei de lună, rămînea cu ochii mari și visa trează la vederea lunii pline alunecînd pe cer ; el, care se extazia în fața unui asfințit de soare ori a răsăritului lunii, el, care iubea așa de mult natura încît, înfrîurit de o noapte de vară, cu luna plină și melancolică, repeta entuziasmat :

*Totu-i vis și armonie —  
Noapte bună ! \*\*\**

\* Viețuiește, natură rece, și iar viețuiește neîncetat...

...Nu vei avea de la mine un strigăt de iubire !

\*\* Și totuși vei fi ca și această mîndrie,  
Ca și acest îngrozitor stîrv împutit.  
\*\*\* [Somnoroase păsările.]

Eminescu să arate iubitei sale un hoit descompus și să-i zică : așa vei fi și tu ! El, blîndul, iubitorul poet, care, strîns la pieptul iubitei sale, se pierdea în ochii ei, în acei ochi frumoși, cuminți și mari, în acei ochi mari, visători și albaștri, în care se adunau toate basmele ; el, blîndul, iubitorul poet, care scălda pe iubita sa în lumina lunii, făcea să ningă asupra ei flori de tei și o întreba de o mie de ori, iarăși și iarăși :

*Mă iubești tu, spune drept ?*

Nu doar că nu știa, dar e așa de bine ca, după o mie de ori, să mai auzi o dată un *da*. În sfîrșit, el, care ștergea cu iubire lacrimile copilei iubite repetînd încet : „Nu mai plînge, nu mai plînge !“

Eminescu era bun, blînd, iubitor ; fondul prim al caracterului său a fost mai curînd optimismul și idealismul decît pesimismul. Acela care va pătrunde și va simți adînc creația poetului va pricepe totodată cîtă dreptate avem.

Idealizarea trecutului, cum am mai spus, a fost o urmare a pesimismului, dar a unui pesimism *sui generis*, special lui Eminescu, care în fondul lui prim a fost idealist în toată puterea cuvîntului. Altmintrelea nici nu s-ar explica această idealizare : „A fi ? *Nebunie tristă și goală*“. Dar „a fi“ cuprinde în sine nu numai viața de astăzi ori cea viitoare, ci și toată viața omenirii, și viața universului întreg. Fiînd atît de vast acest „a fi“, cuprinzînd *toată viața* în general, cu atît mai mult acest „a fi“ va cuprinde aceea de care „se-nvredniciră cronicarii și rapsozii“, o viață de care ne desparte abia o clipă, dacă luăm în seamă cursul vremii în total. E vădit lucru că, din punctul de vedere al pesimismului, viața despre care ne vorbesc „cronicarii și rapsozii“ e deopotrivă cu cea de astăzi, o „nebunie tristă și goală“. Așa ar fi trebuit să o privească un poet pesimist consecvent. Dar Eminescu n-a fost consecvent, și n-a fost pentru că avea un mare fond de idealism, de bunătate, blîndețe, simț de armonie și simpatie universală, și acest sentiment idealist cerea o viață socială pentru a fi cheltuit în zădărnirea ei. Neputînd cheltui acest idealism pentru viața socială prezentă, pe care o ura, nici pentru cea

viitoare, pe care n-o pricepea, el s-a întors îndărăt și a scăldat viața socială trecută în idealismul lui, făcînd-o blîndă, bună, mare, armonioasă, ajungînd în această zugrăvire cîteodată la curată naivitate. Așa e, de pildă, cînd face genii pe Țichindeal, Mumuleanu, Mureșanu. E foarte caracteristică în această privință *Satira a III-a*. Nu numai Mircea e blind, bun... aceasta se pricepe, dar ideală și armonică e natura toată, ideal și armonic e visul sultanului, frumoasa Malcatun, Baiazid însuși. Dar mai caracteristică decît toate acestea e descrierea războiului. E un război în care nu numai [că] nu se văd capete tăiate de la trunchiuri, picioare și mini rupte, dar nu e nici o picătură de sînge în toată această vijelie pe care-o mină Mircea și care „vine, vine, vine“. Nici o picătură de sînge! Acest război mai curînd ne face impresia unei trînte mari, zgomotoase, făcută pentru petrecere. Atît de mare era nevoia de a idealiza la Eminescu! În scurt, iată adevărul adevărat, fondul prim al lui Eminescu e o doză mare și covârșitoare de idealism\*; iar pesimismul care, ca filozofie și ca sentiment, străbate toată creația poetului, dîndu-i de multe ori o culoare așa de întunecată, acest pesimism e rezultatul influenței mijlocului social, în înțelesul larg al cuvîntului.

Stăruie așa de mult asupra acestui dualism al poetului, asupra acestor două suflute care trăiau în pieptul lui, pentru că pun mare preț pe acest fapt și fără dînsul nu se poate pricepe nici Eminescu, nici creația lui. Dăm aici o pildă foarte interesantă. Dacă adîncim volumul de poezii, ni se înfățișează următorul fapt, la prima vedere foarte ciudat: e deosebirea spiritului care însuflește poeziile consacrate iubirii de cel care pătrunde pe cele filozofice și sociale. În cele dintîi, poetul e aproape cu totul naturalist, aproape optimist idealist. Poemele *Călin* și *Luceafărul*, cu umorul, cu plasticitatea, cu naturalismul lor, ar fi putut să fie scrise de un poet al Greciei antice. Pesimismul spiritualist și metafizic nu numai că nu-i esențial poeziilor de iubire, dar e mai mult întîmplător și se manifesta numai, ca în *Satira a IV-a*, cînd

\* Idealismul nu-l luăm, firește, în înțeles metafizic. Nu vorbim de un idealism care ar avea obîrșie supranaturală și care s-ar realiza în afară de viața reală, ci de un idealism care își are izvorul în viața reală și se realizează aici, pe pămînt.

sentimentele de iubire ale poetului sînt nesocotite, se manifestă numai ca urmare a geloziei, lucru perfect explicabil. În schimb însă, poeziile sociale și filozofice sînt aproape cu totul pesimiste, sînt pătrunse de un spirit pesimist spiritualist metafizic, idealismul se manifestă numai întîmplător.

Așadar, Eminescu în poeziile de iubire este idealist și naturalist — pesimismul spiritualist fiind ceva neesențial și întîmplător; în poeziile sale sociale și filozofice e, dimpotrivă, pesimist, metafizic și spiritualist — idealismul naturalist fiind ceva neesențial și întîmplător.

Cum dar se explică deosebirea aceasta? Prin cele zise de noi, acest fapt, atît de straniu la prima vedere, e perfect explicabil. Iubirea fizică e un sentiment puternic natural, care are adînci rădăcini în organizația fizică și psihologică a omului și atîrnă mai ales de fondul prim al poetului, și, acest fond fiind idealist și naturalist, e foarte natural ca și iubirea să fie idealistă și naturalistă. Idealul social însă și ideile filozofice atîrnă mai ales de educație, de mediul social înconjurător. Organizația fiziologică joacă un rol mult mai puțin însemnat. Mediul social însă, de care mai ales atîrnă creația socială și filozofică, înrîurind pe poet în sensul pesimismului, e natural ca poeziile sociale și filozofice să fie pesimiste. Aici vedem, de asemenea, care parte a creațiunii poetului nostru s-ar fi schimbat dacă ar fi fost pus în alte condiții sociale. Fondul prim, care e întemeiat mai ales pe organizația fiziologică și psihologică\* a poetului, se schimbă mai puțin, fondul al doilea însă, cel care atîrnă mai ales de educație și de mediul social, se schimbă în totul odată cu mediul social. Dacă Eminescu ar fi fost pus în alte împrejurări sociale, poeziile lui sociale și filozofice ar fi fost cu totul altele. Îmi închipui ce ar fi fost dacă Eminescu s-ar fi născut cu treizeci de ani înainte și dacă — cum

\* Organizația fiziologică și psihologică, la rîndul ei, atîrnă de organizația socială, între aceasta și între cea dintîi este o legătură și înrîurire reciprocă. De multe ori însă, mai mulți factori fiind legați împreună și influențîndu-se unul pe altul, noi, pentru a analiza, abstragem un singur factor ca să-i arătăm însemnătatea relativă. Această dezagregare a mai multor factori, izolarea lor... e de multe ori neapărat trebuitoare pentru cunoștințele noastre. Toată această chestiune atît de încilcită și de însemnată va fi tratată într-un articol deosebit. [Vezi volumul de față, p. 247—278.]

era el și cum ni-l descrie un prieten al lui, artist ca și dînsul, I. L. Caragiale — s-ar fi întîlnit cu C. Rosetti, el, cel mai mare poet-artist în literatura noastră, C. Rosetti, el, cel mai mare poet-artist în politică. Și iată-l pe dînsul, poet, entuziast, visător, idealist — care fuge după o trupă de actori, se îmbată de poezia largă a lui Schiller —, întîlnindu-se cu alt artist idealist, care și-a jertfit viața pentru a lucra la regenerarea țării... Ar fi rămas oare atunci creația artistului așa cum e acum? Desigur că nu. În loc de *Înger și demon* am fi avut poate un fel de *Prometheus unbound*, în loc de *Împărat și proletar* am fi avut poate, ca tendință generală, firește, *Queen Mab* ori *Laon and Cythna*; dar nu probabil, ci cu totul sigur este că creația lui n-ar fi fost așa cum este.

Dar nebunia lui? Nebunia lui nu hotărâște nimica în chestiunea ce ne interesează. Numai știința medicală, dar nici ea, ar putea să ne spună dacă în adevăr nebunia era fatală, dacă în adevăr germenii nebuniei moștenite trebuiau să izbucnească negreșit, în orice condiții ar fi trăit poetul. Și dacă în adevăr această nebunie era fatală și în orice caz neînlăturată, atunci, la un timp hotărît, ar fi izbucnit și atîta tot. Nu vedem încă de unde ar urma că tocmai acei germeni ai nebuniei (sau mai bine aceea aplecare la nebunie) să fi fost pricina pesimismului. De altmîntrelea, chiar poetul răspunde la multe din întrebările ce ne interesează, și, fiindcă sinceritatea cea mai absolută caracterizează pe Eminescu, n-avem cel mai mic drept de a nu-l crede. Pricinile pesimismului ni le explică însuși poetul. În *Satira a II-a*, răspunzînd unui prieten, zice:

*Căci întreb, la ce-aș începe să-ncerc în luptă dreaptă  
A turna în formă nouă limba veche și-nțeleaptă?  
Acea tainică simțire, care doarme-n a mea harfă,  
În cuplete de teatru s-o desfaci ca pe o marfă,  
Sau cu sete să cauți forma ce să poată să le-ncapă?  
Să le scriu, cum cere lumea, vro istorie pe apă?*

*Însă tu îmi vei răspunde că e bine ca în lume  
Prin frumoasa stihuire să pătrunzi al meu nume,  
Să-mi atrag luare-aminte a bărbaților din țară,  
Să-mi dedic a mele versuri la cucoane, bunăoară,  
Și dezgustul meu din suflet să-l împac prin a mea minte.  
Dragul meu, cărarea asta s-a bătut de mai-nainte,  
Noi avem în veacul nostru acel soi ciudat de barzi,  
Care-ncearcă prin poeme să devie cumularzi,*

*Inchinînd ale lor versuri la puternici, la cucoane,  
Sînt cîntați în cafenele și fac zgomot în saloane;  
Iar cărările vieții fiind grele și înguste,  
Ei încearcă să le treacă prin protecție de fuste,  
Dedicînd broșuri la dame ai căror bărbați ei speră  
C-ajungînd cîndva miniștri le-a deschide carieră.*

*De ce nu voi pentru nume, pentru glorie să scriu!  
Oare glorie să fie a vorbi într-un pustiu?  
Azi, cînd patimilor proprii muritorii toți sînt robi,  
Gloria-i închipuirea ce o mie de neghiobi  
Idolului lor închină, numînd mare pe-un pitic  
Ce-o beșică e de spumă într-un secol de nimic.*

*Încorda-voi a mea liră să cînt dragostea? Un lanț  
Ce se-mparte cu frăție între doi și trei amanți.  
Ce? să-ngîni pe coarda dulce, că de voie te-ai adaos  
La cel cor ce-n operetă e condus de Menelaos?  
Azi adeseori femeia, ca și lumea, e o școală,  
Unde-nveți numai durere, înjosire și spoială;  
La aceste academii de științi a zinei Vineri  
Tot mai des se perindează și din tineri în mai tineri,  
Tu le vezi primînd elevii cei imberbi în a lor clas,  
Pînă cînd din școala toată o ruînă a rămas.*

Și poetul își amintește anii din copilărie, cînd avea iluzii, cînd lumea îi părea cu totul altmîntrelea.

*Atunci lumea cea gîndită pentru noi avea ființă,  
Și, din contra, cei aievea ne părea cu neputință,  
Azi abia vedem, ce stearpă și ce aspră cale este  
Cea ce poate să convie unei inime oneste;  
Iar în lumea cea comună a visa e un pericol,  
Și de ai cumva iluzii, ești pierdut și ești ridicul.*

Sfărîmarea iluziilor, corupția socială neauzită, mijlocul social păcătos, iată cauzele pesimismului poetului. Acum vom mai spune cîteva cuvinte în privința tendinței sociale și etice a pesimismului lui Eminescu. Dacă ni s-ar face întrebarea în privința înțelesului social și etic al pesimismului propriu-zis, ca o concepție consecventă cu sine însăși, și cum și-a găsit expresia în Schopenhauer și, mai ales, în Hartmann, atunci răspunsul nu ne-ar fi deloc greu de dat. Arta are de scop, pe cît poate să fie vorba de scop la artă, de a evoca viața, de a lăți sentimentele de simpatie universală. Pesimismul consecvent e însă negarea vieții, deci e antisocial, antimoral și anti-artistic în gradul cel mai înalt. Mult mai grea chestiune

e însă când e vorba de artiști pesimiști. La un poet, în creația lui, pesimismul se va manifesta cu armele inimii și sufletului poetului însuși, amestecat cu sentimente omenești și de multe ori cu sentimentele foarte înalte ale artistului însuși. În cazul acesta e mult mai greu a le rosti. Cu toate acestea sînt cazuri vădite în care partea negativă, la un poet, întrece pe cea pozitivă ori cînd, dimpotrivă, partea pozitivă (din punctul de vedere social și etic) întrece pe cea negativă. Baudelaire și, mai ales, cei din școala lui pot să fie puși în categoria întâia; Eminescu, negreșit, în categoria a doua. Geniul cel bun al lui Eminescu, primul fond al talentului lui, l-a condus de multe ori foarte bine între stîncile pesimismului, făcîndu-l să primească partea bună a lui, bună, bineînțeles, pentru creația poetică, și să se ferească de cea nesănătoasă.

Durerea se simte, mai ales cînd acea durere e pentru soarta omenirii nefericite, Eminescu ne-o sugerează. El ne interesează, ne pasionează de cele mai înalte probleme ce ating nu numai soarta omenirii, ci și pe a universului întreg. Chiar acolo unde e mai consecvent ca pesimist, o parte a pesimismului său urmărește să ne dea un cadru cît se poate de întunecos, la o nedreptate, la o mizerie omenească, pentru a o face mai respingătoare și în contra căreia el se ridică din toate puterile.

Așa, de exemplu, în *Satira I-a*, după ce ajunge la convingerea că „vis al neființei e universul cel himeric“, se pasionează de soarta bătrînului dascăl care va fi uitat de posteritate. Cu ironie amară și nimicitoare vorbește de cei mititei, care se vor lustrui pe ei sub umbra numelui marelui dascăl ori, și mai rău, îi vor ponegi numele pentru a se arăta ei mai buni decît dînsul. Așa că partea întâia a satirei, curat pesimistă, parcă e menită a da un cadru mai potrivit pentru a lovi mizeriile de azi.

Bineînțeles că, afară de această parte foarte însemnată pozitivă, pesimismul lui Eminescu are și o parte negativă, mai puțin însemnată, dar totuși are.

Așa, spre exemplu, Eminescu simte toate mizeriile vieții, dar nu simte un lucru, nu simte trebuința de a se lupta cu această corupție, cu această nenorocire pentru a realiza o viață mai frumoasă, mai morală, mai fericită. Da, aspră e calea luptei pentru un viitor mai bun! În

această luptă poți să „pari ridicul“ unor creieri seci, poți să fii „pierdut“ chiar, dar sînt oare toate acestea argumente destul de puternice pentru a opri de la luptă o „inimă onestă“?

Mai ales în această privință, pesimismul poetului poate avea influență rea. În Byron, de pildă, cu tot decepționismul lui, cu toată neîncrederea într-o viață fericită a omenirii, puterile vii, energia uriașă ce clocotește în vinele lui se dă pe față în creațiunea-i poetică, și în revolta lui auzim strigări care cheamă la răscoală, strigări care îndeamnă la luptă, la împotrivire. Revolta lui Eminescu e pasivă, melancolică, o revoltă care mai degrabă ar putea să adoarmă puterile vii ale tinerimii dacă tinerimea ar cădea cu totul, fără critică, sub înfriurirea lui. Ne e teamă că mulțimea de tineri slabi de fire, care și așa n-au destulă putere de împotrivire în fața unei vieți în care se cere putere și statornicie bărbătească și ideal înalt, vor fi dezarmați; și mai multă teamă ne este că mulți tineri vor fi și mai dezarmați prin plîngerile tînguioase ale poetului, prin retragerea lui din luptă, prin sfaturile ce le dă:

*Și de plînge, de se ceartă,  
Tu în colț petreci în tine*

*Tu rămii la toate rece*

*Nu spera, și nu ai teamă\*.*

Teamă ne este, de asemenea, că mulți neputincioși, care așteaptă numai prilej de a fugi de pe cîmpul de luptă, care așteaptă numai prilej de a se așeza binișor într-un locșor călduț și sigur, dar care totuși simt trebuința de a-și justifica păcătoșenia — teamă ne e că neputincioșii aceștia se vor învăli în manta[ua] pesimismului, ascunzîndu-și nemernicia sub scutul poeziilor lui Eminescu.

Teamă ne este, într-un cuvînt, ca influența poetului, alături cu mari foloase, să nu ne aducă și pesimiști după chipul și asemănarea celui de la Soleni.

\* [Glossă.]

Într-un vechi articol *Filozofia stilului*, Herbert Spencer face generalizarea că menirea și esența stilului și a poeziei este „de a înfățișa lucrurile astfel încît, pentru a le înțelege, să fie nevoie de cît mai puțină osteneală”. Cruțarea atenției și puterii psihice a cititorului, iată, după Spencer, menirea și esența poeziei. În această generalizare se văd și meritele netăgăduite, dar în același timp și greșelile generalizărilor acestui filozof. Găsind, descoperind cu dibăcie o înrîurire comună la o mulțime de fenomene ori de lucruri, Spencer, din pricină că aleargă veșnic după generalizări, din pricină că e obișnuit a tot generaliza, exagerînd descoperirea sa, o înalță peste măsură, o numește esență, cauza cauzelor, generalizarea *per excellentiam*. Așa a făcut și în împrejurarea de față.

Găsind prin dibăcie și prin știință una din însușirile și menirile poeziei, Spencer urcă această calitate așa de sus încît o privește ca esența și menirea poeziei în general. Nouă ne pare foarte adevărat lucru că una din menirile poeziei este și cruțarea puterilor psihice ale cititorilor; dar asta e numai una din însușirile ei și e departe de a îmbrățișa poezia îndeobște, de a formula rostul ei. Astfel noi găsim cu cale a pune alături de dînsa altă însușire a poeziei, o însușire care îndreaptă și stăvilește pe cea dintîi.

Noi credem că una din însușirile poeziei este că ea ațîță, pune în lucrare, dacă putem zice așa, puterile psihice ale omului. Această a doua însușire mărginește pe cealaltă, fără a o contrazice, cum s-ar părea în primul moment. Un exemplu ne va lămuri pe deplin. Îl luăm dintre fenomenele fiziologice, care sînt mai vădite și mai puțin încalcite decît cele psihice.

Cheltuirea de putere, munca, este o trebuință pentru mușchi, pentru dezvoltarea regulată a organismului, prin urmare tot ce va face pe om să cheltuiască putere mușchilară îi va aduce plăcere și folos.

Așa oamenii, cînd nu muncesc, află plăcere în gimnastică, în plimbare, copiii în alergat; pe de altă parte, într-o societate în care e muncă obositoare, încît face organismul să sufere, orice va aduce odihnă va pricinui și plăcere. Deci acel factor care va ațîța puterile noastre la *muncă*, însă în margini înțelepte, acel factor va fi bine-

făcător pentru organism. Cu alte cuvinte, și munca, dar și cruțarea muncii sînt deopotrivă trebuincioase.

Ceea ce am spus despre puterile fiziologice trebuie să spunem și despre cele psihice ale omului. De la un factor care ar lucra asupra minții noastre, trebuie să cerem ca să ațîțe puterile psihice și totdeodată să le cruțe, să le economisească, să le facă să lucreze, dar fără a trece peste normal. Să luăm, de pildă, un tablou pe care un poet ni-l face în cîteva versuri, într-o poezie mică. După Spencer această poezie ne face plăcere pentru că economisește puterile noastre sufletești, pentru că „înfățișează lucrurile încît, pentru a le înțelege, ne trebuie cea mai mică osteneală cu putință”. Așa-i, dar alături de asta, poezia va ațîța sufletul nostru, ne va pune în lucrare închipuirea și în noi se va zugrăvi tabloul cu toate amănuntele lui, va pune în lucrare atenția și închipuirea noastră...

Așadar, economisirea puterilor sufletești și ațîțarea acestor puteri în margini normale, iată una din menirile poeziei și, pe cît ne pare, ale artei în general. Zicem una din menirile, și nu *menirea în general*, pentru că în starea de azi a esteticii științifice sîntem încă departe de a putea răspunde complet la întrebarea: „Ce e arta și care e menirea, esența ei?”

Dovadă pentru zisele de mai sus pot să ne dea toți poeții mari, care printr-o trăsătură de condei, prin cîteva versuri, zugrăvesc un tablou mare, complex, minunat. Acest dar e, de bună seamă, din cele mai prețioase pentru un poet, și talentatul nostru Eminescu îl are ca nici unul din poeții noștri. Să luăm, de pildă, următorul admirabil sonet al lui :

*S-a stins viața fâlcii Veneții,  
N-auzi cîntări, nu vezi lumini de baluri;  
Pe scări de marmură, prin vechi portaluri,  
Pătrunde luna, înălbînd pereții.*

*Okeanos se plînge pe canaluri...  
El numa-n veci e-n floarea tinereții,  
Miresei dulci i-ar da suflarea vieții,  
Izbește-n ziduri vechi, sunînd din valuri.*

*Ca-n țintirim tăcere e-n cetate,  
Preot rămas din a vechimii zile,  
San Marc sinistru miezul nopții bate.*

*Cu glas adînc, cu graiul de Sibile,  
Rostește lin, în clipe cadențate :  
„Nu-nvie morții — e-n zadar, copile !” \**

Măreț tablou ! Și cît de tare se ridică în imaginația noastră. Ne pare că vedem această falnică Veneție. Un mare, nemăsurat oraș. E noapte. În cetate, tăcere adîncă ; tăcere de mormînt. Veneția nu doarme, e moartă :

*Pe scări de marmură, prin vechi portaluri,  
Pătrunde luna înălbînd pereții.*

și această lumină a lunii, luminîndu-ne toată măreția tabloului, îl face și mai grandios, și mai tăcut. Tăcerea cetății e întreruptă numai de plingerile oceanului, care izbește în zidurile vechi ale palatelor mute. Izbiturile valurilor, luminate de lună, dau o deosebită măreție tabloului întreg.

E miezul nopții, palatele de marmură stau ca vrăjite sub lumina lunii ; în canalurile ce sînt în loc de uliți, în piețele cetății, nici o mișcare.

Deodată, această tăcere de țintirim e întreruptă de sinistrul dangăt al clopotului, San Marco bate miezul nopții. Și însemnarea și mai sinistră a celor douăsprezece lovituri, glasul acestui „preot din a vechimei zile“ :

*Cu glas adînc, cu graiul de Sibile,  
Rostește lin, în clipe cadențate :  
„Nu-nvie morții — e-n zadar, copile !”*

Acest glas sinistru, care rostește groaznica sentință a morții asupra Veneției ; acel glas jalnic, răsunînd în mijlocul unei tăceri de țintirim, se lățește prin canaluri, pătrunde în palate, dă grozav aspect tabloului întreg, face să simțim fiori, să ni se ridice părul.

Cam asta simțim, cam asta ne sugerează poetul în imaginația noastră ! Pe un om cult gîndul îl va duce și mai departe, îl va duce cu veacuri în urmă, îi va arăta această Veneție puternică, regina lumii civilizate ; viața fierbea acolo, mișcarea uriașă, istoria bogată, uneori măreată, alteori fioroasă : dogi, sfatul de zece !... Și toată această puternică lucrare sufletească ne-a fost sugerată

\* [Veneția.]

numai prin cîteva versuri ale talentatului poet. Economisirea puterilor sufletești, pe de o parte, ațîțarea acestor puteri, pe de alta, e vădită. Dar prin ce fermecătorie ajunge poetul ca prin cîteva versuri să ne ațîțe pînă întru atîta lucrarea imaginației, lucrarea sufletului ?

Prin tăria simțirii și a imaginației în însuși poetul și prin un talent deosebit, dat numai unora din noi. În închipuirea poetului se desfășoară un tablou mare, întins. Cine știe cîte nopți poate nu l-a lăsat odihnei ? Acest tablou, care plutea înaintea ochilor lui sufletești, poetul ni-l dă în cîteva versuri și, mulțumită talentului său, printr-insele stîrnește în noi toată lucrarea sufletească, toate simțirile ce le-au avut însuși poetul, făcînd versurile.

*A intrupa cit mai multă simțire, cit mai însemnată  
prin putere și prin calitate, într-un volum cit mai mic,  
este de bună seamă o menire a poeziei, mai ales a celei  
lirice.*

Luați sonetul de mai sus : fiecare cuvînt e pus la locul său, fiecare imagine prin asociație de idei, va trezi alte imagini și toate împreună vor reproduce în noi acea simțire, acel tablou care l-a muncit pe poetul însuși, care plutea înaintea ochilor minții lui. De aici se vede cît e de mare puterea poeziei, ce mare însemnatate are faptul : la ce zei se închină poetul.

Un poet mare, avînd puterea de a trezi în oameni simțirile și tablourile care îl frămîntă, avînd puterea de a sugera cititorilor simțirile și dorințele sale, după cum face și hipnotizatorul — e ușor de priceput cît de însemnat lucru este să știm care anume vor fi simțirile lui și pe care le va sugera deci publicului cititor.

Aceste cîteva cugetări le punem în paranteze, ne vor fi de trebuință mai pe urmă. Pe poet îl fac mai ales simțirea adîncă și talentul deosebit de a exprima acea simțire, de a o sugera cititorului. Aceste două însușiri le are în mare grad Eminescu. Ba chiar, după noi, simțirea și tăria simțirii sînt la dînsul mai mari decît talentul de a le exprima ; bineînțeles vorbim relativ, căci și talentul lui de a exprima ce simte e foarte mare. Oricare poezie din volumul lui Eminescu ne dovedește același talent. Iată de pildă *Singurătate*, din care reproducem cîteva versuri :



*Stoluri, stoluri trec prin minte  
Dulci iluzii. Amintiri  
Țîrîesc încet ca greieri  
Printre negre, vechi zidiri,*

*Sau cad grele, mîngîioase  
Și se sfarmă-n suflet trist,  
Cum în picuri cade ceara  
La picioarele lui Crist.*

*În odaie, prin unghere  
S-a țesut pînjenîș,  
Și prin cărțile în vravuri  
Îmblă șoarecii furîș.*

*În această dulce pace  
Îmi ridic privirea-n pod  
Și ascult cum învelișul  
De la cărți ei mi le rod.*

*Ah ! de cîte ori voit-am  
Ca să spînzur lira-n cui  
Și un capăt poeziei  
Și pustiului să pui ;*

*Dar atuncea greieri, șoareci,  
Cu ușor-măruntul mers,  
Readuc melancolia-mi,  
Iară ea se face vers.*

Da, e singurătatea adevărată. Și, citind aceste frumoase versuri, parcă ne simțim și noi singuri, în cea mai desăvîrșită singurătate. Fiecare imagine, mai fiecare cuvînt, trezește în noi acest sentiment. Țîrîitura înceată a greierilor poate să se audă numai cînd omul e singur, și chiar cînd e singur, dacă e în nemișcare, melancolic, numai în astfel de împrejurări putem auzi și cum cad „picurile de ceară... la picioarele lui Crist“. Afară de asta, chipul lui Cristos răstignit, înaintea căruia arde o făclie de ceară, ne deșteaptă iarăși o mulțime de gânduri triste, melancolice, gândurile singurătății. Pînjenîșul țesut în unghere iar nu poate fi într-o casă plină de viață : ușor-măruntul mers al șoarecilor care rod cărțile, ca să se audă, e cu puțință numai cînd nu e nimeni în casă, cînd e absolută tăcere, absolută singurătate. Și așa fiecare imagine, prin asociația ideilor, cheamă din fundul sufletului nostru alte imagini, dar care împreună lucrează pentru a ne produce simțămîntul de singurătate, de melancolie.

În mare grad ne ațîță atare sentimente triste altă poezie a lui Eminescu, *Melancolie*.

Cităm cea mai mare parte din ea :

*Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă  
Ce sate și cîmpie c-un luciul vâl îmbracă ;  
Văzduhul scînteiază și, ca unse cu var,  
Lucesc zidiri, ruine pe cîmpul solitar.  
Și țintirimul singur cu strîmbe cruci veghează,  
O cucuvaie sură pe una se așează,  
Clopotnița trosnește, în stîlpi izbește toaca  
Și străveziul demon prin aer cînd să treacă,*

*Atinge-ncet arama cu zimții-aripei sale  
De-auzi din ea un vaiet, un aiurit de jale.*

*Biserica-n ruină.*

*Stă cuvioasă, tristă, pustie și bătrînă,  
Și prin ferestre sparte, prin uși țiuie vîntul —  
Se pare că vrăjește și că-i auzi cuvîntul  
Năuntru ei, pe stîlpîi-i, păreți, iconostas,  
Abia conture triste și umbre au rămas ;  
Drept preot toarce-un greier un gînd fin și obscur,  
Drept dascăl — toacă cariul sub învechitul mur.*

Zidiri, ruine, care pe cîmpul solitar, sub lumina lunii, lucesc parcă unse cu var, țintirimul cu cruci strîmbe, noaptea sub lumina lunii, cucuvaia ce se așază pe o cruce strîmbă a țintirimului, toaca, trosniturele pline de jale ale clopotniței, biserica tristă, ruinată, pustie, vîntul care țiuie prin crăpăturile bisericii, iconostasul șters de se văd sfinții parcă ar fi umbre, toarcerea greierului, roaderea cariului, iată atîtea și atîtea imagini care, prin ele însele și prin mulțime altele, ațîțate și aduse în conștiință prin asociație, ne pricinuesc melancolie adîncă ori, mai bine, ne pregătesc pentru întristare, pentru melancolie, pentru suferință și, mai ales, pentru compătimire. Și în acest cadru întunecat, trist, sinistru, poetul ne zugrăvește starea sufletului său mai tristă poate, mai întunecată, mai jalnică :

*În van mai caut lumea-mi în obositul creier,  
Căci răgușit, tomnatec, vrăjește trist un greier :  
Pe inima-mi pustie zadarnic mîna-mi țin,  
Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu.  
Și cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea cură  
Încet repovestită de o străină gură,  
Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-ași fi fost*

*Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost  
De-mi țin la el urechea și rid de cite-ascult  
Ca de dureri străine?... Parc-am murit de mult.*

Cînd simțim durere ori bucurie mare, atuncea toate puterile vieții noastre psihice sînt ațîțate, inima ne bate cu tărie, interesul pentru viață, într-un fel ori în altul, e ațîțat în gradul cel mai înalt. Cînd însă sîntem cuprinși de melancolie, energia vieții sufletești scade, inima ne bate încet, cădem în indiferență, interesul pentru viață scade, omul parcă nu trăiește, ne cuprinde nepăsarea nu numai pentru interesele străine, dar și pentru ale noastre, parcă nu simțim nici viața noastră proprie. Aceste sentimente adevărate și caracteristice ale melancoliei sînt admirabil exprimate în cîteva versuri. Inima bate încet, „ca și cariul... într-un sicriu“, interesele proprii îi ajung așa de depărtate parcă ea ar curge repovestită de o străină gură. Ce efect mare și admirabil face această întrebare: „Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost?“ Și, cînd credem că poetului nu i-a mai rămas nimica de zis, el, cu trei cuvinte neașteptate, dă un caracter definitiv tabloului întreg al melancoliei: „Parc-am murit de mult“.

Acela care n-a simțit întristare adîncă, melancolie, jale, milă nesfîrșită citind aceste rînduri de bună seamă că nu le va mai simți niciodată.

Sinceritatea simțirii se vede iarăși în fiecare din poeziile lui Eminescu, și tocmai de aceea ne și produc așa de mare efect, ele nu-s fabricate, meșteșugite, ci au ieșit din inimă, de aceea și au mare răsunset în inima noastră.

*Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen schaffen,  
Wenn es euch nicht von Herzen geht \**

zice cu drept cuvînt Faust.

Creațiile poetice ale lui Eminescu arată melancolie, blîndețe, sfîciune, jale și nu știu ce dulceță molatică. Poetul iubește o femeie și această femeie e o „copilă bălaie“, e un „înger dulce, blînd“, „cu ochii mari și umezi

\* [Nu vei răzbate pînă' la inimi  
Dacă din inimă pornirea nu îți vine]

cu zîmbet de copil“, dragostea lui e „dulce dragoste bălaie“.

Poetul iubește natura, și în privința asta el are puțini rivali în literatura românească. Poetul iubește natura așa de mult încît uneori nu știm cui poartă el mai mult grijă și iubire; naturii ori omului. În admirabila poezie *Crăiasa din povești* nu știm dacă fermecătoarea natură dimprejurul ei e zugrăvită pentru a da un cadru crăiesei frumoase ori frumoasa crăiasă, în ai cărei ochi albaștri se adună basmele, e numai o parte din natura înconjurătoare menită a face acest tablou al naturii și mai fermecător. Poetul iubește natura, o iubește cînd se potrivește cu starea sufletului său, îi place luna nu cînd este învăluită de nori, ci luna plină, plutind pe cer senin, umplînd cu lumina-i argintie aerul și trezind în noi visuri blînde, dulci, melancolice; îi place lacul „încărcat cu flori de nufăr“, cînd scînteiază sub lumina argintie a lunii, iar undele-i, parcă fermecate, se bat încet la mal, și de pe mal teiul scutură flori în lac. Poetului îi place marea, dar nu cînd, spumegînd, înalță valuri ca munții, urlînd ca un cor de mii de fiare sălbatice, ci cînd în liniștea serii bate încet în țărmuri ori plînge melancolic prin canale. Poetului îi place codrul, dar nu în timpul furtunii, cînd vîntul îl face să cînte cu glasuri fioroase, cînd arborii bătrîni se îndoie sub năvala uraganului, cînd întunericul înfricoșat al codrului e din cînd în cînd luminat de fulgere, cînd trăsnetul despică în bucăți un stejar uriaș; nu acest tablou sălbatic, dar măreț și sublim, nu acest codru îi place — ci codrul liniștit, luminat de cele din urmă raze ale soarelui ori luminat de lună, un codru blînd, drăguț, un codru dulce, unde scînteie lacuri, unde *murmură somnoroase izvoarele, unde cîntă filomele, ciripesc păsărele*, unde teiul, cu largi crengi, încărcat cu flori mirositoare, le scutură asupra dulcei dragoste bălaie a poetului. Cînd poetul face pe codru să vorbească, codrul se plînge de vînt și de iarnă, care-i alungă cîntăreții, codrului îi place doina, îi place ca pe cărări să treacă „femeile împlîndu-și co-feiele“. Codrul e melancolic, blînd, după cum melancolic și blînd e poetul însuși. Chiar cînd poetul se minie, cînd blestemă chiar, tot ni se pare că-l vedem cu fața

blindă, dulce, tristă, cu atât mai tristă cu cât trebuie să blesteme când este mai puțin decît oricine făcut pentru a blestema. În *Venere și madonă*, poetul învinuiește, blestemă pe iubita sa, învinuirile ies din sufletul lui amărit, dar iată, sub lovitura lor, copila începe a plînge, și atunci deodată blîndețea poetului învinge toată amărăciunea, el plînge și-i cade la picioare, cere iertare, nu mai crede ce-a zis :

*Plîngi copilă ? — C-o privire umedă și rugătoare  
Poți din nou zdrobi și frînge apostat-inima mea ?  
La picioare-ți cad și-ți caut în ochi negri-adînci ca marea,  
Și sărut a tale mîne, și-i-ntreb de poți ierta.  
Șterge-ți ochii, nu mai plînge !... A fost crudă-nvinuirea,  
A fost crudă și nedreaptă, fără razem, fără fond.*

\*

Să trecem acum la acele poezii ale lui Eminescu în care ni se descrie și cîntă iubirea și care umplu cea mai mare parte din volum.

Iubirea, simțire mai ales cîntată de poeții mari și de cei mici, a fost în timpul din urmă atacată cu mare violență. Și nu numai de critici, dar chiar și de poeți mari. Alfred de Musset, adresîndu-se către poeți, le spune : „Ce ne pasă, poete, de plîngerile, de bucuriile, de extazurile, într-un cuvînt de toate peripețiile dragostei tale ?“ Deși nu sîntem deloc aplecați a ne face apărătorii și cavalerii dragostei împotriva învinuirilor ce i se fac, credem însă de datoria noastră a limpezi chestiunea.

A fost o vreme cînd aproape unica simțire cîntată de poeți era iubirea. Împotriva acestui exclusivism a trebuit să se înceapă lupta. Viața e așa de întinsă, de fărîșită, patimile ce muncesc pe om așa de variate, așa de multe, interesele omenirii iarăși așa de însemnate încît era o absurditate a ridica pe pedestal numai o singură patimă și a-i da privilegiul de a fi exprimată în forme poetice. Iubirea e una din patimile de căpetenie ale omului și, ca atare, va ține de bună seamă un loc foarte mare în literatură și poezie, dar iubirea nu cuprinde toată viața, și afară de acestea este iubire și iu-

bire. Afară de iubirea către o femeie, este iubirea către familie, iubirea către țară și, în sfîrșit, iubirea către omenire, iubirea idealului, sentimente și simpatii întinse, care din ce în ce mai mult mișcă pe oameni, care tot mai mult stăpînesc viața afectivă a omenirii. Și, bineînțeles, cu cît aceste sentimente vor crește mai mult în viață, cu atât mai des vor da prilej de poezie. Același lucru trebuie să-l spunem despre exprimarea generalizărilor științifice sub forme poetice ; cu cît generalizările acestea vor pătrunde mai adînc în viață, cu cît ele vor atinge mai tare interesele omenirii, cu atîta vor merita a fi, și, de bună seamă, chiar vor fi motive pentru poezie. Sîntem încredințați de aceasta și cu alt prilej o vom dovedi mai pe larg. Pînă-acuma sîntem deci de aceeași părere cu cei ce critică dragostea cînd e singura inspirație a poeziei. Și, mai mult, sîntem de aceeași părere cu dinșii cînd spun că este mai prețioasă, mai cu seamă pentru omenire, poetizarea iubirii de țară, de omenire, de înalte interese omenesti decît vecinica poetizare a dragostei. Fără a străbate în fondul chestiunii, ne va fi ușor a vedea că așa este, luînd în seamă că poeți de cei dintii sînt mai rari decît cei ce cîntă dragostea. Aici poate fi vorba, ca și în economia politică, de prețul rarității. Noi am zis că un poet trebuie să simtă adînc și să aibă talentul de a exprima această simțire. Sentimentul dragostei e foarte obișnuit, aproape nu-i om care să nu fi avut această simțire. Dar cîți sînt cei care au adînci sentimente cetățenești, care au un ideal mare pentru fericirea omenirii, care sînt întristați de relele sociale și sînt gata la jertfe mari pentru o viață mai fericită și mai morală în viitor ?... Sînt puțini oameni de aceștia, și mai puțini încă sînt poeții care să simtă și să cînte asemenea lucruri ! Și cu cît sînt mai rare aceste simțiri, cu atîta mai prețios e acel poet care le va simți adînc și le va exprima în formă poetică.

Pînă-acum ne înțelegem cu criticii dragostei, dar nu sîntem deloc de părerea lor cînd, trecînd peste orice margine, nu vor să primească de fel iubirea ca materie pentru poezie. Oricum, fac mare nedreptate sărmanei iubiri, care, ca sentiment mare, ca unul din sentimentele de căpetenie ale oamenilor, ca izvorul unora din cele mai înalte sentimente și simpatii ale omenirii, va fi totdeauna

un motiv puternic pentru poezie, deși nu singurul. Criticii cei mai neîmpăcați ai dragostei obiectează că ea a fost cîntată veacuri și de atîția poeți încît cei de azi nu mai pot să spună ceva nou. Acest sentiment, oricît de mare ar fi, este după dinșii analizat și răsănalizat în toate amănuntele, așa că în privința aceasta n-a mai rămas nimic de spus. După Petrarca, Tasso, Ariosto ; după Hugo, Lamartine, Alfred de Musset, Byron și sute de alții cu talent mai mare ori mai mic, ce lucru nou ar mai putea să spună poeții azi ? Nu vor fi decît plagiatori, mai mult ori mai puțin dibaci.

Această argumentare pare a fi foarte puternică, în realitate însă e slabă de tot și foarte greșită în privința originalității în artă, și mai ales în poezie. Să ne aducem iarăși aminte că un poet atunci e cu adevărat poet și numai atunci face lucrări poetice cînd simte adînc. Sentimentul unui om e însă lucru atît de complex și atît de personal încît niciodată nu seamănă cu desăvîrșire la doi oameni deosebiți, întocmai după cum aceștia niciodată nu se aseamănă cu desăvîrșire din punctul de vedere fiziologic. În adevăr, luați sutele de milioane de oameni de pe fața pămîntului și veți găsi că toți seamănă între dinșii : au nas, gură, mîini, picioare ; oamenii dintr-o rasă seamănă și mai mult, oamenii dintr-o grupă etnică și mai mică seamănă și mai mult, și, în sfîrșit, puteți face grupe de oameni foarte asemănători : totuna de înalți, bălai ori negricioși, cam tot cu aceeași figură, dar niciodată nu veți găsi doi oameni cu asemănare desăvîrșită, și chiar de s-ar întîmpla, un caz, două, oricine le-ar privi ca fiind cu totul excepționale. Tot așa este și în privința psihologică. Pot să se afle oameni foarte potriviți la minte și la simțire, asemănarea nu poate fi întregă. Trăsăturile sufletești ale omului sînt atît de multe, combinațiile între ele așa de numeroase și felurite încît natura nu produce niciodată inși absolut la fel la minte și la simțire. Bineînțeles că iubirea, dragostea, atingînd toată viața sufletească a omului, nu poate fi în totul deopotrivă chiar la oamenii care seamănă mai bine unul cu altul. Deci cînd un poet simte adînc dragostea și o poate întrupa în forme desăvîrșite poetice, atunci el va fi original, pentru că niciodată alt poet n-a exprimat aceeași simțire, pentru că nici unul n-a avut-o întocmai. Bineînțeles, vorbim de poeți ade-

vărați, nu de mulțimea fără număr a copilandrilor care se simt chemați a o cînta pe „ea, iubita inimii lor“, și, lipsindu-le talentul, plagiază expresiile și simțirile altora. Cum nu poate să fie vorba de zugravii de firme cînd scriem despre pictorii-artiști, tot așa nu poate să fie vorbă nici de acești înjghebători de rime și de epitete furate cînd vorbim despre adevărații poeți.

Analiza poeziilor de dragoste trebuie să o facem din două puncte de vedere. Întîi trebuie să analizăm adîncimea simțirii și cît de mult a știut poetul să o exprime în creațiile sale ; astfel se va arăta talentul poetului. Apoi trebuie să analizăm idealul iubirii, idealul ce are poetul despre femeie, cerințele morale și ideale ce caută poetul în dragoste și la femeie.

Știm că la aceste cuvinte ale noastre se vor găsi mulți care ne vor întîmpina cu un zîmbet, dacă nu de dispreț apoi de compătimire, pe buze : „Aha ! vor zice ei, încătușarea artei prin cerințele unei morale înguste, arta tendențioasă, cîntarea emancipării femeii, egalitatea femeii cu bărbatul !... Știm noi trebile acestea !...“ și zîmbetul disprețuitor li se va întinde pe obraz. La dreptul, nu putem osîndi pe acești admiratori ai artei în sine, ai artei pentru artă. Li s-a cîntat atît de mult despre arta impersonală, despre moralitatea artei în sine, așa de mult s-au deprins a primi, fără critică, zisele așa-numitelor autorități, ei au atîta groază de noutăți și de idei noi, care oarecum le strică liniștea, îi nevoiește să mai gîndească, le turbură echilibrul împietrit al inteligenței încît nu ne mirăm cituși de puțin de zîmbetul lor disprețuitor. Noi, cu toate acestea, vom îndrăzni să spunem cîteva cuvinte, și cine știe dacă numitul zîmbet nu va pieri de pe buzele cavalerilor esteticii pure.

Am arătat că un poet, un artist are marele dar de a pricinui lucrare psihică în noi și că, exprimîndu-și simțirile în forme poetice, el ne sugerează aceleași simțiri ; am asemănat pe poet, în această privință, cu un hipnotizator. Credem că prin aceasta am pus arta așa de sus încît e peste putință a o pune mai sus. Am mărturisit că are o putere uriașă și am pus-o alături cu a celor ce hipnotizează ; dar oare n-are nici o însemnătate a ști ce anume va sugera hipnotizatorul ? Unul ne va sugera dorința de a face binele, de a fi morali ; altul dorința de a trăi în desfrinare. Oare nu trebuie să ne pese de

ideile și de caracterul hipnotizatorului? Nu e tot așa cu poezii? Sugerându-ne simțirile lor, nu e oare de cea mai mare însemnătate a ști însușirea morală a acestor simțiri? Și cam ce simțiri morale sînt în stare să ne sugereze unii poeți putem vedea din următorul exemplu. Un poet francez, și poet cu talent, d-l Chevé, într-o poezie dedicată femeilor scrie:

*Femme, quel abruti, quel animal, quel âne  
A voulu d'idéal nimer ton front étroit  
Et détruire ton charme, en logeant sous ton crâne,  
Au cerveau si léger, la science à l'oeil froid?  
Je te veux ignorante, o femme, et te veux bête  
Bête à manger de l'herbe, et ne comprenant rien,  
N'ayant rien dans le coeur, n'ayant rien dans la tête,  
Stupide comme un boeuf, soumise comme un chien.*

*Que m'importe ton coeur? Que m'importe ton âme?  
Je n'aime que ta forme, et ne veux que ta chair!\**

Nu știm, zău, dacă se va găsi vreun om căruia să nu i se urce singele în față, care să nu se rușineze văzînd atare sentimente, vrednice de un neozelandez. Poetul nu vrea femeia nici măcar curtezană, pentru că și curtezana poate avea cerințe omenști, o vrea „*bête à manger de l'herbe*“, „*Je veux ta chair!*“ De aci și pînă la a tăia și minca femeile bătrîne, cum fac unele triburi sălbatice, nu-i departe!

D-l Chevé e poet cu talent, dar putea fi și de geniu, și în asemenea caz ce înrîurire vătămătoare ar fi putut avea el, înzestrat fiind cu aceste simțiri și sugerîndu-le cititorilor! Credem că pe mulți acest exemplu îi va pune pe gînduri.

Să ne întoarcem la Eminescu. Cum am zis, mare parte din poeziile lui sînt de dragoste. În acestea se

\* Femeie, ce prost, ce dobitoc ce măgar  
A vroit fruntea-ți îngustă să încunune cu ideal  
Și să-ți strice farmecul punîndu-ți sub tidvă,  
Într-un creier așa ușor știința rece?  
Femeie, te vreau să nu știi nimic, te vreau dobitoacă;  
Așa de vită încît să paști iarbă, să nu-nțelegi nimic,  
Să nu ai nimic în inimă, să n-ai nimic în cap,  
Proastă ca un bou, supusă ca un cîine.

Ce-mi pasă de inima ta? Ce-mi pasă de sufletul tău?  
Nu-ți iubesc decît chipul, și-mi trebuie numai trupul tău!

vede simțire adîncă, admirabil exprimată. Bucuriile în-tilnirii, toate durerile despărțirii, toate simțirile felurite pe care le trezește în noi o dragoste fără răspuns, toată gama acestor simțiri felurite răsună în poeziile lui Eminescu, și aceste sunete sînt dulci, melancolice, armonioase în gradul cel mai înalt. Imaginile iubirii sînt iarăși atît de plastice, atît de artistice și, poate mai presus de toate, deplin sincere: poetul simte, și simțirile le așterne pe hîrtie, fără a căuta să facă efect, fără a se îmbrăca în simțiri pe care nu le are. De aci atîrnă, pe de o parte, marea înrîurire ce are poetul asupra cititorilor, iar, pe de altă parte, de aici urmează lipsa părută de desfășurare logică a sentimentelor în poeziile lui, și chiar uneori în aceeași poezie. Poetul ba e trist, neîncercător, plînge nestatornicia femeiască; ba se prinde, o crede pe femeie înger; ba o blestemă, ba cade în genunchi înaintea ei; cînd o cheamă în codrul des, unde ar putea să se iubească în voie, cînd se gîndește la mormînt, unde ar putea să doarmă vecinic strînși în brațe! Acea mare nelogică a simțirilor la oamenii îndrăgostiți, neconsecința care este în viața reală în poet, în inima lui, o aflăm și în poezii. Și ele ne farmecă așa de mult tocmai din pricină că exprimă simțiri adînci, sincere și adevărate.

În una din cele dintîi poezii ale sale, *Venere și madonă*, Eminescu blestemă pe iubirea sa, pe care o credea femeie ideală:

*O, cum Rafael creat-a pe Madona dumnezeie,  
Cu diadema-i de stele, cu surisul blind, vergin,  
Eu făcut-am zeităte dintr-o palidă femeie,  
Cu inima stearpă, rece, și cu suflet de venin!*

Cînd copila, în fața acestei învinuiri începe a plînge, poetul se aruncă în genunchi strigînd:

*Plîngi, copilă? — C-o privire umedă și rugătoare  
Poți din nou zdrobi și frînge apostat-inima mea?  
La picioare-ți cad și-ți caut în ochi negri-adînci ca marea,  
Și sărut a tale mine, și te-nțreb de poți ierta.  
Șterge-ți ochii, nu mai plînge!...*

D-l Maiorescu, în criticile sale a găsit această trecere grabnică de la blestem la „plîngi, copilă?“ plină de efect (așa și este), deși cam prea calculată (părere

ce ne pare greșită). Trecerea e cît se poate de firească și de reală. Într-un moment de indignare, un om care iubește își varsă focul împotriva iubitei sale, exagerînd grozav, fiind cu desăvîrșire nedrept, învinuind-o pe iubită că nu-i o zeităte cum a crezut-o el, exagerînd în ponegriri cum exagerase înainte în idealizare; dar iat-o că începe să plîngă, el își vine în fire, simte nedreptatea și se azvîrle la picioarele ei. E cît se poate de firesc și de sincer simțit. Această poezie cuprinde ceea ce socotim noi ca una din cele mai mari însușiri ale lui Eminescu, simțirea adîncă și sinceră. De altmintealea, ne unim cu d-l Maiorescu în privința celorlalte observații. Ca alt exemplu putem lua minunata poezie *Despărțire*. O tipărim aici întreagă:

*Să cer un semn, iubito, spre-a nu te mai uita ?  
Te-aș crede doar pe tine, dar nu mai ești a ta ;  
Nu floarea vestejită din părul tău bălai,  
Căci singura mea rugă-i uitării să mă dai.*

*La ce simțirea crudă a stinsului noroc  
Să nu se sting-asemeni, ci-n veci să stea pe loc ?  
Tot alte unde-i sună aceluiași pîrau :  
La ce statornicia părerilor de rău,  
Cînd prin această lume să trecem ne e scris  
Ca visul unei umbre și umbra unui vis ?  
La ce de-acu nainte tu grija mea s-o porți ?  
La ce să măsurii anii ce zboară peste morți ?  
Tot una-i dacă astăzi sau mine o să mor,  
Cînd voi să-mi piară urma în mintea tuturor,  
Cînd voi să uiți norocul visat de amîndoi,  
Trezindu-te, iubito, cu anii înapoi,  
Să fie neagră umbra în care-oi fi pierit,  
Ca și cînd niciodată noi nu ne-am fi găsit,  
Ca și cînd anii mîndri de dor ar fi deșerți —  
Că te-am iubit atîta putea-vei tu să ierți ?  
Cu fața spre părete mă lasă prin străini,  
Se-nghețe sub pleoape a ochilor lumini,  
Și cînd se va întoarce pămîntul în pămînt,  
Au cine o să știe de unde-s, cine sînt ?  
Cîntări tinguitoare prin zidurile reci,  
Cerși-vor pentru mine repaosul de veci ;  
Ci eu aș vrea ca unul, venind de mine-aproape,  
Să-mi spuie al tău nume pe-nchisele-mi pleoape,  
Apoi — de vor — m-arunce în margine de drum...  
Tot îmi va fi mai bine ca-n ceasul de acum.  
Din zare depărtată răsar-un stol de corbi,  
Să-ntunece tot cerul pe ochii mei cei orbi,  
Răsar-o vijelie din margini de pămînt,  
Dînd pulberea-mi țărînii și inima-mi la vînt...*

*Ci tu rămii în floare ca luna lui april,  
Cu ochii mari și umezi, cu zîmbet de copil,  
Din cît ești de copilă să-ntinerești mereu,  
Să nu mă știi pe mine, cum nu m-oi ști nici eu.*

Ce admirabilă exprimare a unui șir întreg de patimi, și cît de nelogică poate să pară această poezie pentru cei care n-o vor adînci mai mult ! Poetul se desparte de iubita lui și n-are decît o rugă; să-l uite. Foarte bine, dar atunci de ce-i aduce aminte de anii trecuți, de ce-i vorbește de moartea sa și de altele ? Și cu toate acestea cît e de firesc ! Un poet iubește o fată, o iubește mult, dar din nefericire trebuie să se despartă de ea.

*Das ist eine alte Geschichte,  
Doch immer bleibt sie noch neu\*.*

Ce simțiri felurite, adînci, dureroase vor chinui inima omului ! Să o roage să rămînă e peste putință, mîndria-i se împotrivesc. Și de la început înamoratul se arată mîndru și mărinos :

*...singura mea rugă-i uitării să mă dai.*

Zice poetul și stăruie să o convingă, ori mai bine să se convingă pe sineși, spre a-și alina durerea, că orice altă hotărîre ar fi absurdă. În adevăr : „La ce simțirea crudă a stinsului noroc?... La ce statornicia părerilor de rău ?” și mai ales poetul are un argument din filozofia pesimistă :

*La ce statornicia părerilor de rău,  
Cînd prin această lume să trecem ne e scris  
Ca visul unei umbre și umbra unui vis ?*

Argumentele sînt logice, de neînvins. Dar una zice logica, mintea rece, și alta strigă pasiunea, patima ne-bună. Rațiunea zice : „Du-te” și patima strigă : „Oh, rămii !” Rațiunea omenească zice : „La ce statornicia părerilor de rău ?”, patima rupe inima prin durere și părere de rău. Rațiunea zice : „La ce aducerea aminte de iubirea trecută, de stinsul noroc ?” ; iar patima amin-

\* Este o poveste veche,  
Dar rămîne pururea nouă (Heine).



tește iubirea trecută, parcă îi place a deschide o rană neînchisă bine; rațiunea și simțirea omenească zic: „Dacă suferi tu, lasă cel puțin să nu sufere ea”; iar patima, blestemata patimă, strigă: „Nu, dacă sufăr eu, să sufere și ea, să se muncească, să plîngă cu hohot, să strige de durere, astfel îmi va fi mai ușor mie”. Și această luptă năuntrică, și această ciocnire tragică a feluritelor sentimente, patimi, raționamente se oglindește minunat în poezia citată. Poetul începe prin argumentare logică, rațională: că iubita lui trebuie să-l uite, că e de prisos vreo părere de rău. Pe nesimțite însă începe să vorbească de „stinsul noroc”, de anii trecuți, amintire care trebuie să le rupă inima la amîndoi și care se potrivește atît de puțin cu versurile de la început. Mai departe începe a descrie un tablou groaznic, singurătatea și moartea lui, un tablou menit a sfișia inima iubitei și, ca o culme a cruzimii, poetul, după ce face tabloul nefericirii lui, un tablou care ar putea să înghețe singele în vinele femeii, parcă pentru a mări contrastul, zice:

*Ci tu rămîi în floare ca luna lui april,  
Cu ochii mari și umezi, cu zîmbet de copil.*

Punînd aceste două imagini alături, poetul, fără poate a pricepe, zice: „Vezi, eu voi fi singur nefericit, singur voi muri, nu va fi cine să-mi închidă pleoapele, ca pe un mort mă vor arunca la marginea drumului, și tu vei fi în floare ca luna lui april, vei zîmbi ca un copil”. Ce amărăciune, ce grozavă imputare și care se potrivește, de bună seamă, foarte puțin cu filozofia din versurile dinainte. Sînt toate acestea patimi bune? Sînt rele? Firește că ideale nu-s, dar sînt omenești, reale ca însăși viața și admirabil exprimate, desăvîrșit exprimate în poezia *Despărțire*.

Dragostei [ii] sînt consacrate cele mai simțite și cele mai talentate din poeziile mult talentatului nostru poet. Dacă am voi să cităm, ar trebui să le tipărim mai pe toate. Ca mai bune între bune, putem numi unele pline de melancolie și jale ca: *De cite ori, iubito*, sonetul *Afară-i toamnă, frunza-împrăștiată*, *S-a dus amorul*, *Departă sînt de tine* și mai ales *O, mamă, dulce mamă*; altele admirabile prin grație și culori vii, cum sînt *Do-*

*rința, Atît de fragedă, Din valurile vremii, Povestea codrului.*

Puternice și multe sînt sentimentele și patimile poetului, care:

*Bat la porțile gîndirei  
Toate cer intrare-n lume,  
Cer veșmintele vorbirei.*

Și, din cauza acestei înghesuieli, poetul cîteodată n-are vreme să se îngrijească de formă, să caute ca versul să fie curgător. Versurile lui Eminescu, în adevăr, cîteodată sînt greoaie, alteori forma lasă de dorit, se vede multă muncă, dar, cum am zis, pricina e mai ales mulțimea și puterea sentimentelor care îi frămîntă sufletul și care cu toatele „cer veșmintele vorbirei”. Versuri curgătoare la asemenea împrejurări sînt peste putință, și dealtfel, nici nu s-ar mai potrivi cu starea-i sufletească, ar suna cam fals. În versurile curgătoare poate fi exprimată o stare sufletească senină, liniștită, dar nu-s la locul lor cînd:

*...inima-ți frămîntă  
Doruri vii și patimi multe \**

Firește însă că ar fi trebuit să se păzească de greșelile de limbă care adesea, mai ales în poeziile cele dintîi ale lui Eminescu, lovesc neplăcut urechea. Dar în unele toate însușirile unui mare poet se întrunesc și din pana lui Eminescu ies capodopere: versul muzical, rima armonioasă, imagini bogate, ades exprimate prin două-trei cuvinte, muzicalitatea limbii, potrivirea desăvîrșită a imaginilor cu simțirea și o economie perfectă în privința spațiului.

Cîteodată versurile cuprind dorințe adînci și chemări tînguioase, rugătoare, care au o adevărată putere atrăgătoare, hipnotică; așa sînt sfîrșiturile de la aceste două sonete admirabile:

*Nu vezi că gura-mi arsă e de sete  
Și-n ochii mei se vede-n friguri chinu-mi,  
Copila mea cu lungi și blonde plete?*

\* [Criticilor mei.]

*Cu o suflare răcorești suspinu-mi,  
C-un zîmbet faci gîndirea-mi să se-mbete.  
Fă un sfîrșit durerii... vin' la sinu-mi\*.*

Și-n al doilea sonet :

*Cobori încet... aproape, mai aproape,  
Te pleacă iar zîmbind peste-a mea față,  
A ta iubire c-un suspin arat-o,*

*Cu geana ta m-atinge pe pleoape,  
Să simt fiorii strîngerii în brațe —  
Pe veci pierdute, vecinic adorato!\*\**

Acestea sînt din cele mai geniale sonete care există în vreo literatură europeană.

Sentimentului dragostei și analizei lui îi sînt consacrate două poeme admirabile — *Luceafărul* și *Călin*.

În *Călin* e zugrăvită, sub forma foarte străvezie de poveste, o întîmplare din viața de toate zilele, o întîmplare banală. Un tînar iubește o fată, și ea îl iubește pe dînsul și i se dă; pe urmă tînarul pleacă, lasă pe iubita lui. Ea se usucă de dorul lui, naște un copil, e izgonită de părinți, în sfîrșit își întîlnește iubitul, care se întoarce de pe unde fusese și o ia de nevastă. Nu se poate o istorie mai banală, dar tocmai atunci se arată talentul unui artist mare, cînd are a face cu asemenea teme, și Eminescu s-a arătat mare artist. Poetul se pierde lingă tabloul fetei adormite, lingă creația sa și are și de ce. Tabloul e admirabil, demn de penelul unui mare artist din epoca Renașterii :

*După pînza de păianjen doarme fata de-mpărat;  
Înecată de lumină e întinsă în crivat.  
Al ei chip se zugrăvește plin și alb; cu ochiu-l măsuri  
Prin ușoara-nvinețire a subțirilor mătăsuri;  
Ici și colo a ei haină s-a desprins din sponci ș-arată  
Trupul alb în goliciunea-i, curăția ei de fată.  
Răsfratul păr de aur peste perini se-mprășteie,  
Tîmpla bate liniștită ca o umbră viorie  
Și sprincenele arcate fruntea albă i-o încheie,  
Ce o singură trăsură măestrit le încondeie;  
Sub pleoapele închise globii ochilor se bat.  
Brațul ei atîrnă leneș peste marginea de pat;  
De a vîrstei ei căldură fragil sinului se coc.  
A ei gură-i descleștată de-a suflare-a sale foc.*

\* [Iubind în taină.]

\*\* [Sonete.]

*Fa zîmbind își mișcă dulce a ei buze mici, subțiri:  
Iar pe patu-i și la capu-i presurați-s trandafiri.*

În descrierea fetei care se uită în oglindă și e uimită de frumusețea sa, în cuvintele ce-și spune sieși, în cele prin care oprește pe Călin lingă sine, peste tot se simte gingășie și delicatețe de sentiment și nu știu ce ironie blîndă. Fata oprește pe zburătorul Călin cu următoarele cuvinte :

*O, tu umbră pieritoare, cu adîncii, triștii ochi,  
Dulci-s ochii umbrei tale — nu le fie de deochi.*

Acest „nu le fie de deochi“ e pe atît de caracteristic, pe cît de neașteptat. Toată iubirea gingașă, dar copilărească a fetei, cît și dulcea ironie a poetului însuși sînt zugrăvite prin aceste cuvînte. În descrierea nunții fetei cu Călin, se vede iarăși marea iubire a poetului pentru natură.

Trei pagini, mai toate, sînt pline cu o genială descriere a pădurii și a viețuitoarelor ce o locuiesc; iar la sfîrșit pune chiar pe marele norod al fluturilor, albinelor, greierilor, bondarilor să pornească și ei nunta, alături cu nunta împărătească.

Poate unii ar fi vroiti să vadă aici un simbol prin care poetul a căutat să arate nimicnicia vieții și bucuriilor omenești, punînd alături nunta omenească și nunta insectelor și dovedind pentru amîndouă același interes. Nouă nu ni se pare deloc astfel. Mai curînd vedem aici o simpatie mare, largă, ce se revarsă din inima plină a poetului deopotrivă asupra oamenilor ca și asupra naturii întregi.

Iată și cuprinsul *Luceafărului* : o fată de împărat se îndrăgostește de luceafărul din cer. În *Luceafăr* poetul a vrut să simbolizeze iubirea platonice ori acele dorințe neîntelese, acele emoțiuni care cuprind pe toți oamenii la o vîrstă hotărîită, cînd brațele singure se deschid pentru îmbrățișare; aceste năzuințe, naturale și totodată ideale, le-a simbolizat poetul în iubirea pentru *Luceafăr*. Această simbolizare, această concepție ne pare cît se poate de fericită : ea a lăsat pe poet să fie cît se poate de real și, totodată, să se poată feri de pornografiile care de la o vreme încoace bîntuie literatura franceză și

despre care putem zice din toată inima, vorbind de literatură noastră : „Treacă de la ea paharul acesta !“

Fata în somn cheamă pe Luceafăr :

— O, dulce-al nopții mele domn,  
De ce nu vii tu ? Vină !

Cobori în jos, luceafăr blind,  
Alunecînd pe-o rază,  
Pătrunde-n casă și în gînd  
Și viața-mi luminează !

Luceafărul o ascultă, vine la ea prefăcut în tînăr, dar atunci fata simte că nu Luceafărul, ci alte dorințe o frămîntă, dorințe vii ; ea îi răspunde prin următoarele versuri admirabile, pe care le-am mai citat o dată ; îi zice :

Străin la vorbă și la port,  
Lucești fără de viață,  
Căci eu sunt vie, tu ești mort,  
Și ochiul tău mă-ngheață,

• • • • •  
Dar dacă vrei cu crezămînt  
Să te-ndrăgesc pe tine,  
Tu te coboară pe pămînt,  
Fii muritor ca mine.

Luceafărul pleacă la creatorul lumii să-i ceară ca să-l facă muritor ; aici se găsesc versuri mărețe, cum sînt următoarele :

Reia-mi al nemuririi nimb  
Și focul din privire,  
Și pentru toate dă-mi în schimb  
O oră de iubire...

Din haos, Doamne,-am apărut,  
Și m-aș întoarce-n haos...  
Și din repaos m-am născut  
Mi-e sete de repaos.

Creatorul respinge ruga Luceafărului și-l trimite îndărăt, ca să vadă ce-l așteaptă.

În vremea însă pe cînd Luceafărul cerea creatorului să-l facă muritor, un paj, copil din casa împăratului, se îndrăgostește de fată și ea de dînsul.

Descrierea acestei iubiri firești, contrastînd cu iubirea platonice ideală, e plină de grație, de lumină, și iarăși poetul a știut să nu fie nici banal, nici pornograf. Luceafărul, întorcîndu-se, vede următorul tablou :

Sub șirul lung de mîndri tei  
Ședeau doi tineri singuri :

— O, lasă-mi capul meu pe sîn,  
Iubito, să se culce  
Sub raza ochiului senin,  
Și negrăit de dulce ;

• • • • •  
Și de asupra mea rămii,  
Durerea mea de-o curmă,  
Căci ești iubirea mea de-ntîi  
Și visul meu din urmă.

Hyperion vedea de sus  
Uimirea-n a lor față ;  
Abia un braț pe gît i-a pus  
Și ea l-a prins în brațe.

• • • • •  
Ea, îmbătată de amor,  
Ridică ochii. Vede  
Luceafărul. Și-ncetîșor  
Dorințele-i încrede :

— Cobori în jos, luceafăr blind,  
Alunecînd pe-o rază,  
Pătrunde-n codru și în gînd,  
Norocu-mi luminează !

Se înțelege că Luceafărul nu s-a mai coborît în jos și, plin de mîndrie, zice :

— Ce-ți pasă ție, chip de lut,  
Dac-oi fi eu, sau altul ?  
Trăind în cercul vostru strîmt.  
Norocul vă petrece,  
Ci eu în lumea mea mă stîmt  
Nemuritor și rece.

Se vede că simpatiile poetului sînt pentru Luceafăr, și poate între Luceafăr și poet este și ceva comun. Nouă însă, simpli muritori, ne pare că în acest răspuns, afară de mîndrie, este și multă amărăciune și invidie ; Luceafărul, desigur, ar fi vrut să fie în locul lui Cătălin, în mîndria lui ne pare că este ceva de al vulpei care, ne-

putînd ajunge la struguri, se mîngîie cu ideea că-s acri, necopți, stricați.

În orice caz, răspunsul este cu totul omenesc, cu desăvîrșire real, ca și toată poema; pe un fond fantastic, în imagini admirabile, poetul a țesut cele mai adevărate sentimente omenești.

În două articole deosebite, d-l Maiorescu și talentul nostru poet Vlahuță citează ultima strofă din *Luceafărul*, dîndu-i însă alt înțeles<sup>20</sup>. După domniile-lor, această strofă arată mîndria poetului și nepăsarea-i pentru ale lumii, și au dreptate de netăgăduit.

Oricît de modest va fi fost Eminescu, dar cînd iubirea pentru femeie ori gelozia îl făcea să se compare cu alții nu putea să nu-și simtă superioritatea și să nu disprețuiască nimicurile vieții. Deci au dreptate, dar am și eu dreptate.

Un sentiment omenesc nu e niciodată unilateral, ci complex și multilateral și cînd e bine exprimat, atunci găsim aceeași multilateralitate. În adevăr, prin această strofă se exprimă mai multe sentimente; altminterlea poema toată ar fi nelogică. Cum? Luceafărul pleacă la creatorul lumii și, nebun de iubire, îi cere să-i ia nimbul nemuririi, zeitatea lui, tot, numai să-i dea în schimb o oră de iubire și cînd, întorcîndu-se, va afla iubirea lui luată de altul nu cumva va simți numai mîndrie? Aici este în parte tot același sentiment ca și în *Satira a IV-a*, numai că acolo e mult mai puternic. Acolo, cînd poetul-luceafăr vede pe fată, de împărat ori nu, n-are a face, înconjurată de un roi de pierde-vară de felul lui Cătălin, pe Luceafărul nostru îl apucă o desperare care se manifestă într-un șir de strigări sublimе de durere. Aici însă sentimentul e mai liniștit, dar e tot de același fel, e deosebit numai în grad, sînt două variante ale „aceluiași cînteec vechi“.

Astfel e poetul, ca artist.

Să vedem acum idealul lui despre femeie, idealul ce-și face despre iubire. Aici, cu cea mai mare părere de rău, trebuie să spunem tot ceea ce am zis despre tendințele sociale ale poetului; înălțimea morală și ideală a tendințelor lui e mai prejos decît înălțimea artistică.

Idealul social, idealul femeii, idealul iubirii este nehotărît, neguros și, oricum, stă mai prejos de înălțimea artistică a poetului. Poetul se îndignează, se răscoală

strașnic împotriva corupției femeii, împotriva iubirii prefăcută în marfă, și în privința aceasta nu putem decît să arătăm poetului cele mai mari simpatii, dar revolta aceasta, ca și revolta lui în general, împotriva ticăloșiilor vieții de azi e negativă.

Care este însă idealul lui despre femeie, idealul despre dragoste? O Venere cu brațe reci, cu părul lung bălai, cu forme perfecte, și această Venere trebuie să fie blindă, pururi fecioară ca Madona, ca un înger, și să iubească pe poet.

Ea trebuie să fie un înger, o zeitate; dar care-s anume însușirile care o prefac în înger? Poetul singur nu știe și de aceea acest ideal de „iubită“ e o fantasmă după care în zadar aleargă, în zadar vrea să o cuprindă „din valurile vremii“; la cea dintîi atingere, năluca piere, se prefacă în fum și poetul plînge, suferă sincer.

Și, în adevăr, ce stare poate fi mai tragică decît a alerga după ceva care îți pare scump, din care ți-ai făcut un interes vital, și acest ceva, ca o umbră, să fugă de tine, să se evaporeze cînd vrei să-l apuci? Poetul înțelege că femeia pe care o iubește este o plăsmuire a imaginației sale, pe care niciodată nu o va afla.

Iată cuvintele-i amare și pline de dor nebun:

*Te duci, ș-am înțeles prea bine  
Să nu mă țin de pasul tău,  
Pierdută vecinic pentru mine,  
Mireasa sufletului meu!*

*Că te-am văzut e a mea vină  
Și vecinic n-o să mi-o mai iert,  
Spăși-voi visul de lumină  
Tinzîndu-mi dreapta în deșert.*

*Și-o să-mi răasai ca o icoană  
A pururi verginei Marii,  
Pe fruntea ta purtînd coroană —  
Unde te duci? Cînd o să vii? \**

Ori iată versurile din urmă din *Valurile vremii*:

*Dar, vai, un chip aievea nu ești, astfel de treci,  
Și umbra ta se pierde în negurile reci,  
De mă găsesc iar singur cu brațele în jos  
În trista amintire a visului frumos...*

\* [Atît de fragedă.]

*Zadarnic după umbra ta dulce le întind :  
Din valurile vremii nu pot să te copriind.*

Iubita poetului e o fantasmă. Și care e idealul lui despre dragoste, idealul vieții ce ar vrea să petreacă împreună cu iubita ?

Acest ideal, drept vorbind, e tot așa de fantastic și de nenatural ca și iubita. Iată dorința poetului, exprimată într-o poezie care poartă chiar numele de *Dorința*.

*Vino-n codru la izvorul  
Care tremură pe prund,  
Unde prispa cea de brazde  
Crengi plecate o ascund.*

*Și în brațele-mi întinse  
Să alerg, pe piept să-mi cazi,  
Să-ți desprind din creștet vâlul,  
Să-l ridic de pe obraz.*

*Pe genunchii mei ședea-vei,  
Vom fi singuri, singurei,  
Iar în păr, înfiorate  
O să-ți cadă flori de tei.*

*Fruntea albă-n părul galben  
Pe-al meu braț încet s-o culci,  
Lăsînd pradă gurei mele  
Ale tale buze dulci...*

*Vom visa un vis ferice,  
Îngina-ne-vor c-un cînt  
Singuratece izvoare,  
Blînda batere de vînt :*

*Adormind de armonia  
Codrului bătut de gînduri,  
Flori de tei deasupra noastră  
Or să cadă rînduri-rînduri.*

Aiurea poetul zice :

*Hai și noi la craiul, dragă  
Și să fim din nou copii,  
Că norocul și puterea  
Să ne pară jucării \*.*

Sărutări, îmbrățișări sub flori de tei, un loc singuratic, mîngîierile iubirii, iată tot idealul poetului în

această privință. Noi nu pricepem austeritatea sectantă, știm că dragostea, mîngîierile iubirii sînt din cele mai puternice simțiri omenești ; dar, fiindcă vorbim de dragoste ca de un sentiment omenească, trebuie ca dînsa să cuprindă elemente curat omenești, care o deosebesc de un sentiment analog ce-l întîlnim la o turtura sau la altă pasăre. Care sînt dar acele sentimente ideale, înalte, sentimente morale omenești ce introduce poetul în iubire ? Sărutări, îmbrățișări în împrejurările cele mai poetice și artistice, iată tot idealul lui Eminescu ! Și aici se concentrează viața întreagă ! Lucrul este nefiresc. E nefiresc pentru că exprimările iubirii nu pot dura decît puțină vreme din viața omului, și a dori să dureze toată viața e o copilărie. Un om care ar pune atare cereri vieții va fi zdrobit. Pe de altă parte, în ce se prefacă femeia, ce rol are ea în asemenea concepție de iubire ? O păpușă frumoasă ca un înger, cu părul lung bălai, care nu știe decît să sărute și să îmbrățișeze, să se primble pe lac la lumina lunii ori să alerge în pădure ca un copil, într-un cuvînt o păpușă frumoasă ca formă, menită să ațîțe nervii poetului ; iată adevăratul caracter al acestei zeități ce ni se arată în creațiile lui Eminescu. Dar, fiindcă îngerul-păpușă, tocmai din pricina însușirii sale de păpușă, e menit a schimba pe cei cu care aleargă prin pădure „ca un copil“ ; pe de altă parte, o viață îndelungată numai în sărutări și îmbrățișări fiind peste putință, poetul suferă de această închipuire nerealizabilă și simte nelămurit cît de nefirești sînt cererile sale, cît de fantastice. El zice iubitei sale :

*Prea mult un înger mi-ai părut  
Și prea puțin femeie,  
Ca fericirea ce-am avut  
Să fi putut să steie \*.*

Ce anume înțelege el prin înger, știm ; poetul, negreșit, simțea că ar fi trebuit să ceară de la iubire altceva decît cele ce vedea împrejur ; el protestează contra iubirii luate ca un instinct

*Ce le-abate și la paseri de vreo două ori pe an.*

\* [S-a dus amorul.]

\* [Povestea codrului.]

Dar prin ce se deosebește concepția poetului de a celorlalți? A lui este mai poetică, a lor mai prozaică, iată tot. Cităm încă o pagină din *Satira a IV-a*, pagină admirabilă, poate cea mai bună din câte a scris el:

*Ce? Când luna se strecoară printre nouri, prin pustii,  
Tu cu lumea ta de gânduri după ce să te afii?  
Să aluneci pe poleiul de pe ulițele ninse,  
Să privești prin lucii geamuri în luminile aprinse  
Și s-o vezi înconjurată de un roi de pierde-vară,  
Cum zîmbește tuturora cu gândirea ei ușoară?  
S-auzi zornetul de pînteni și foșnirile de rochii,  
Pe cînd ei sucesc mustața, iară ele fac cu ochii?  
Cînd încheie c-o privire amoroasele-nțelegeri,  
Cu ridicula-ți simțire tu la poarta ei să degeri?  
Pătimaș și îndărătnic s-o iubești ca un copil  
Cînd ea-i rece și cu toane ca și luna lui april?  
Înceștînd a tale brațe toată mintea să ți-o pierzi,  
De la creștet la picioare s-o admiri și s-o dezmierzi  
Ca pe-o marmură de Paros sau o pînză de Correggio,  
Cînd ea-i rece și cochetă? Ești ridicul, înțelege-o...*

*Da... visam dinioară pe acea ce m-ar iubi,  
Cînd aș sta pierdut pe gânduri, peste umăr mi-ar privi,  
Aș simți-o că-i aproape și ar ști c-o înțeleg...  
Din sărmana noastră viață, am dura roman întreg...  
N-o mai caut... Ce să caut? E același cîntec vechi,  
Setea liniștei eterne care-mi sună în urechi;  
Dar organele-s sfărmate și-n strigări iregulare  
Vechiul cîntec mai străbate cum în nopți izvorul sare.  
P-ici, pe colo mai străbate cîte-o rază mai curată  
Dintr-un Carmen Saeculare ce-i visai și eu odată.  
Dar tot şuieră și strigă, scapără și rupt răsună,  
Se împinge tumultuoase și sălbatece pe strună,  
Și în gîndu-mi trece vîntul, capul arde pustiit,  
Aspru, rece sună cîntul cel etern neisprăvit...  
Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun?  
Ah! organele-s sfărmate și maestrul e nebun?*

Admirabil! Măreț! Toate sentimentele căsunate de o iubire respinsă, nesocotită, de o iubire de sine rănită dureros; invidia amară, amestecată cu ură și dispreț pentru cei preferați; gelozia care-l roade cu dintele ei otrăvit, indignarea împotriva celei care i-a înșelat toată nădejdea, dorința de a se mîngîia, ponegrind pe cea care-i nesocotește durerea adîncă, deznădăjduită, nebună, nemîngîiată, durerea crescută prin icoana unui trai ideal, disperarea ce umple o viață nimicită — toate aceste sentimente se împing tumultuos în inima și capul poetului, și inima lui răsună cu durere, îi arde capul și pe

noi ne face să simțim și să suferim împreună. Nimica deopotrivă cu această pagină n-a fost scris pînă acuma în limba românească. Dacă voim însă să căutăm în această pagină idealul poetului despre femeie și iubire, vom mărturisi că idealul e departe de a fi la înălțimea artistică a poetului. El e adînc revoltat, indignat de roiul de pierde-vară, care nu știu alta decît a bate din pînteni și a-și răsuci mustața; de femeile ușoare, care nu știu decît a face cu ochiul, a cocheta, a încheia amoroasele înțelegeri; poetul e indignat de toată deșertăciunea și corupția iubirii în lumea așa-zisă bună, de bonton. Dar, în schimb, care este iubirea lui. pe care o pune în contrast cu iubirea celorlalți? El admiră pe iubita-i: „Ca pe-o marmură pe Paros sau o pînză de Correggio“.

Forme frumoase, atîta tot. „*Je ne veux que ta chair*“ pare a zice „roiul de pierde-vară“, răsucindu-și mustața; „*Je n'aime que ta forme*“ pare a răspunde poetul, împreună cu Chevé. Și poetului încă i se pare că înalță astfel grozav de sus pe femeie, reducînd-o la rolul de „marmură de Paros“ ori de „pînză de Correggio“, la rolul de lucru de artă!

Poetul parcă nici nu simte ce singeroasă ocară pentru femeie se află în aceste cuvinte. Și poetul n-a înțeles că, dacă femeia e cochetă și ușoară, apoi vina este că se potrivește prea mult idealului ce și-a creat el însuși, ideal numai de sărutări și îmbrățișări, ba prin codri, ba pe mare. O femeie ai cărei creieri sunt muncii de gânduri multe și vii, al cărei cap e frămîntat de problemele întinse și grele ale vieții omenești, a cărei inimă bate cu durere pentru durerile lumii, care știe să se aprindă pentru idealurile înalte ale vieții omenești, care știe și să iubească lucrurile vrednice de iubire, și să le urască pe cele cărora li se cuvine disprețul; o femeie tovarășă, pe viață și pe moarte, a bărbatului; o femeie care știe să țină sus, împreună cu dînsul, steagul, pe care-s scrise cele mai înalte cerințe ale viitorului omînirii, care va ști să înalțe acest steag și să-l poarte singură la nevoie, care va ști să sugereze în copii cele mai înalte virtuți cetățenești; o femeie care să știe a munci și a se lupta, a da piept cu nenorocirile vieții; o femeie care știe să trăiască, dar știe și să moară, femeia-erou, într-un cuvînt o astfel de femeie nici prin gînd nu i-a trecut lui Eminescu!



Pe această femeie eroică, ideală, o vor cînta poeții viitorului.

Acuma, cîteva vorbe încă în privința înfriurii literaturii germane asupra lui Eminescu — și mai ales a lui Lenau, despre care acum în urmă am auzit vorbindu-se mai mult. Că literatura germană a trebuit să aibă mare influență asupra lui Eminescu, adept al filozofiei germane, nu mai încapă îndoială. Și, chiar dacă n-am cunoaște schița biografică a lui Caragiale, am putea spune cu siguranță că spiritul adînc idealist și larg umanitar al lui Schiller trebuia să-l îmbete. Dar Eminescu e prea personal, e o individualitate prea puternică, de aceea tot ce a primit din afară a prelucrat cu desăvîrșire și, manifestîndu-se în formă poetică, se manifesta că o creațiune proprie, eminesciană. Dintre toți poeții simțim cîteodată influența lui Heine, mai ales în *Călin*; cîteodată, în loc de a unui poet german, se simte influența ori mai bine înrudită cu Alfred de Musset, poet francez. În orice caz, ar fi foarte greu de hotărît care poet a avut mai mare înfriure asupra lui; dar lucru sigur este că Lenau n-a avut nici una — e sigur că geniul lui Lenau e cu totul deosebit de al lui Eminescu.

Am zis că fondul prim al caracterului lui Eminescu e idealismul și naturalismul antic păgîn și că pe acest fond s-a altoit pesimismul german. La Lenau însă, chiar fondul prim e sumbru, dureros, sectant-creștin, mistic. Din poema lui, *Savonarola*, alături cu vederi înalte, iese un suflu de intoleranță, de sectantism, de renunțare creștinească. Geniala sa poemă, *Albigenser*, e plină de vederi înalte, de sentimente mari și nobile. Are însă un fond groaznic de sumbru și de dureros, foarte potrivit pentru descrierea sălbăticiilor ce au însoțit distrugerea albigenților, dar deloc asemănător cu geniul lui Eminescu. Să ne aducem numai aminte de capitolul *Der Rosenkranz* — cununa de trandafiri —, unde contele Simon trimite ereticului conte de Foix o coroană grozavă, alcătuită dintr-o sută deeretici legați împreună și cărora călăii le-au scos amîndoi ochii. Pentru a caracteriza pe Lenau în privința cîntării iubirii pentru femeie, credem că ajunge să spunem că din poema *Faust*, scrisă de el, a scos pe Margareta: Faust al lui Lenau n-are Margareta! Cît despre zugrăvirea naturii va ajunge să cităm o poe-

zie foarte caracteristică, *Hypochonder's Mondlied* \* plină de blesteme, ca următoarele, împotriva lunii :

*Lasst ihr den Mond in's Brautbett scheinen,  
Ist euer künftig Kind bedroht,  
Denn viele Stunden wird es weinen  
Und wünschen wird es sich den Tod.  
Und bei Banditen, geht die Kunde,  
Ein Dolch gewetzt in Mondenschein  
Sticht eine ewig stumme Wunde,  
Trifft mittendurch in's Herz hinein \*\**

Cred că e de prisos să mai stăruim asupra deosebirii dintre geniul lui Lenau și al lui Eminescu; caracterul prim și intim al poeziei lui Eminescu e naturalismul, un naturalism ca acela care s-a manifestat în Grecia antică; pe cînd caracterul prim și intim al poeziei lui Lenau e spiritualismul, romantismul, așa cum s-a manifestat în poezia din vîrsta de mijloc. Mai mare deosebire cred că nu se poate. Gazetele germane care, vestind moartea lui Eminescu, l-au caracterizat ca „Lenau al țării românești“ au înșelat opinia publică literară germană ori ele singure au fost înșelate. Ceea ce face pe mulți a numi pe Eminescu Lenau al României e trista lor viață asemănătoare ori, mai bine, același sfîrșit tragic al amîndurora. Într-o zi, doctorul, director al casei de nebuni din Viena, unde era închis poetul Nikolaus Niernbsch \*\*\* Lenau, a auzit un plîns amar venind din celula lui și, intrînd acolo iute, află pe poet plîngînd amar și repetînd mereu : „*Der arme Niernbsch is sehr unglücklich*“ \*\*\*\*. De cîte ori n-o fi repetat și nefericitul nostru poet, în casa din strada Plantelor, aceeași frază : „Bietul Eminescu, e tare nenorocit“. Sfîrșitul tragic, asemănător la amîndoi poeții, a făcut pe unii să creadă că și operele lor sînt asemenea.

\* [Cîntecul de lună al unui ipohondru.]

\*\* Dacă lăsați luna să lumineze în patul de nuntă,  
Viitorul vostru copil e amenințat,  
Căci va plînge multe ceasuri  
Și moartea își va dori.  
Și la hoți merge vestea —  
Un pumnal ascuțit la lumina lunii  
Face o rană mută pe veci,  
Nimereste drept în inimă.

\*\*\* Niernbsch e adevăratul nume de familie al lui Lenau.

\*\*\*\* „Bietul Niernbsch e foarte nenorocit“.

**D-L BROCINER**  
**CA DESCRIITOR AL VIETII**  
**ȚĂRĂNEȘTI<sup>21</sup>**

*Sanda* este titlul unei nuvele, tipărită nu de mult în *Revista literară*<sup>22</sup>, care, de când a trecut de sub direcția d-lui Macedonski sub a d-lui Velescu, a adunat în jurul său cițiva tineri nu fără talent. Această pricină ar fi de ajuns ca să ne facă să luăm în seamă cele ce se publică într-însa. Întii vom arăta pe scurt cuprinsul nuvelei celor ce n-au citit-o ori poate au citit-o prea iute și nu cu desulă băgare de seamă.

Într-un sat (nuvela este din viața țărănească), lângă tîrgușorul Tirvești, trăia un crișmar, moș Ilie. Moș Ilie este un om de omenie, ceea ce nu-l oprește de a despoia pe țărani, mai ales pe cei săraci. Ogoarele lui moș Ilie sînt bine lucrate, pivnița îi e plină de vin, are bani, în sfîrșit, vorba d-lui Brociner, „îi pîrște socoteala“. Averea, moș Ilie a cîștigat-o parte prin negoț, parte prin contrabanda ce o face și acuma printr-un contrabandist, Mărgărit. Toate i-ar merge bine lui moș Ilie, dar are și mare supărare din pricina fetei sale, Sanda, eroina acestei nuvele. Cînd am zis „eroină“, cititorii trebuie să fi înțeles că Sanda are tot ce poate să facă dintr-o fată eroina unei nuvele ori a unui roman : „are părul bălai, pletele aurii, pielea subțire, mînuța mică, piciorușe micuțe, forme încîntătoare“, într-un cuvînt are tot ce poate face dintr-o fată un înger (sau angel), ori un heruvim ; dar îi lipsește vederea, e oarbă. Cînd era copilă de șase ani, trăsnetul a omorît pe mă-sa și pe dînsa a orbit-o. Autorul răpește eroinei vederile, dar, în schimb, o încarcă cu toate calitățile posibile : e bună, primitoare, mărîmîmoasă și, mai

ales, are plete bălai, aurii și forme încîntătoare ; într-un cuvînt este un angel.

Eroul nuvelei e contrabandistul Mărgărit. Numele poetic de Mărgărit nu-l dă degeaba autorul. Acest Mărgărit, deși țăran după spusa autorului, dar seamănă tot atît de mult a țăran cît seamănă și d-l Brociner a novelist. Acest contrabandist țăran nu-i acela pe care-l cunoaștem cu toții, fie de-a lungul granițelor, fie în jurul Bucureștilor, și care nu se deosebește de alți opincari decît uneori prin mai multă energie ori îndrăzneală. Țăranul contrabandist al d-lui Brociner este și el ca și Sanda, un fel de heruvim. Autorul spune că Mărgărit are păr bălai, auriu, ochii albaștri, ca cerul, însă el, fiind heruvim de parte bărbătească, are și multe care lipsesc Sandei. Așa, spre pildă, afară că e înalt și spătos, Mărgărit are „ochi scînteietori“, care mereu aruncă scînteii, are „o voce grozavă“, părul bălai-auriu, cînd joacă îi zboară ca coama de leu, cînd golește paharul îl golea pînă la fund ; iar cînd se înfurie, apoi înghite pe nerăsuflate paharul de vin, adică înghite numai vinul, cît despre pahar îl pune pe masă cu atîta putere că se sfarmă în mii de bucățele (este de luat aminte că face asemenea bravură fără să-și taie mîinile). Într-un cuvînt, cum vom vedea mai departe, Mărgărit este un fel de „Rinaldo Rinaldini“ ori mai bine un cavalier din tagma celor ce au înnebunit pe bietul Don Quijote.

Cînd am zis că Sanda este eroina nuvelei și Mărgărit eroul, cititorii au și înțeles că aceștia trebuie să se amorezeze unul de altul și să sufere la *nemurire* (vorba d-lui Caragiale), pentru că așa e regula în romane. Într-adevăr, așa și este : Mărgărit se amorează de Sanda.

Această întîmplare, vrednică de amintire, a luat început în următoarele împrejurări. Mărgărit se întorsese în sat, după o întreprindere de contrabandă. Moș Ilie îl primеște, însă temîndu-se de răspundere, fiindcă Mărgărit, apărîndu-se, ucisese un jandarm.

Această primire înfurie pe Mărgărit și-l face să-și strice paharul în mii de bucățele. În vremea asta, crîșma se umple de lume, între alții vin Gligore, țiganul lăutar, și Baba Cloanța, țigancă vrăjitoare „care știe toate“. Țigancă apucă pe Mărgărit de mină și-i spune că mina lui e pătată de sînge (cum am spus, Mărgărit omorîse un jandarm), lucru pentru care nu avea nevoie să fie atoateștiutoare, căci îl știa tot satul. Mărgărit o trînteste la pămînt

și ar fi fost vai de dînsa dacă, în acel moment critic, n-ar fi intrat Sanda, care oprește pe Mărgărit de a atinge pe baba Cloanța. „N-am s-o ating — grăi el (Mărgărit) —, dar cine mă va opri?” „Eu” — zise Sanda, și fața i se făcu roșie ca „văpaia focului”. Mărgărit văzuse de multe ori pe Sanda fără s-o bage în seamă, dar, auzind-o rostind acest *eu* (parcă ar fi o Dona Sanda de Trivești), mîndru, și văzînd fața ei, care se făcuse roșie ca „văpaia focului”, rămîne pe loc amorezat, și încă al dracului.

Amoarea îl străpunse atît de adînc încît cavalerul nostru cam turbă. Băutura, cît a băut el după ce a ieșit Sanda din crîsmă, nu ajută deloc; s-a pus deci eroul nostru pe jucat hora, dar nici aceasta n-a fost de leac, deși Mărgărit juca al dracului, judecați singuri: „Părul lui bălai, cum spusese Miron, zbura într-adevăr ca o coamă de leu, ochii săi scînteiau și podeala răsuna sub loviturile puternice ale călcîielor sale”. Totul nu ajută [la] nimic. Deodată îi vine ideea să cheme pe Sanda la joc. Moș Ilie nu vroi, zicînd că s-a culcat fata. Mărgărit năvălește atunci în odaia de culcare, îmbrîncind de la ușă pe moș Ilie, care vroia să-l oprească. Acest lucru este cam puțin cavaleresc, s-ar înțelege însă la Gheorghe al Ioanei ori la Țopîrlan, contrabandist țaran, cum îl știm cu toții, dar la un cavalier „sans peur, ni reproche”!? Autorul însă își ia de seamă, și Mărgărit se poartă în odaia Sandei ca adevărat cavalier.

Să vedeți numai cum spune autorul: „...Și cum văzu această minune de femee, acest cap încununat de lumină sfîntă, acest trup de vrajă nespūsă, aceste forme încîntătoare îl cuprinse o simțire tainică, un dor dulce și dureros. De odată i se păru că aude numele său de pe buzele zîmbitoare. El se apropia de pațul ei, îngenunchiă și apucă mîna fetei”. Se înțelege că, îngenunchind și apucînd mîna fetei, Mărgărit avea de gînd să facă o declarație formală de amor, în stilul lui „Rică Ventureanu” din „Noaptea furtunoasă”: „Angel radios, de cînd te-am văzut înflăcă și dată, pentru prima oară, mi-am pierdut uzul rațiunii, sînt într-o pozițiune pitorească și mizericordioasă etc.”.

Dacă Mărgărit n-a făcut această declarație, numai-decît cerută, vina trebuie să fie a lui moș Ilie, care era de față la îngenuncherea cavalerului Don Margarito del... Brociner... După ce Mărgărit iese din odaia Sandei, se

face și mai trist, mai melancolic, ba chiar ajunge ateu. O prefacere așa de ciudată nu poate să nu ne intereseze; ne vom opri deci puțin asupra ei.

Mărgărit, întorcîndu-se din odaia Sandei în crîsmă, se apropie de părintele Năstase și începu să-l întrebe de este ori nu D-zeu. Părintele, se înțelege, îi răspunse că este. „Și acest D-zeu, e bun și milostiv?” — întrebă Mărgărit. „Cum nu, negreșit!”

„Mînți”, — îi zise Mărgărit, cu o liniște îngrozitoare. Se înțelege că părintele a rămas nemulțumit cu acest argument, deși era rostit „cu o liniște îngrozitoare”, și ceru dovezi; Mărgărit i le dă pe dată. Iată-le: „Dacă este un D-zeu — răspunse Mărgărit iute (de era răspunsul și îngrozitor, autorul nu ne spune) — și dacă este el bun și milostiv, cum zici, apoi de ce este Sanda oarbă?” Cam ciudată argumentare! Părintele Năstase nu-i mulțumit deloc, și într-adevăr, după noi, Mărgărit ar fi putut aduce alte argumente mai puternice; de pildă: „Dacă este bun și milostiv, cum de lasă pe d-l Brociner să ne chinuiască cu asemenea nuvele, și încă din viața țărănească?” Dar, cum am spus, Mărgărit n-a întrebuițat acest argument, ci altul, și de aceea părintele Năstase rămîne tot neînduplecat, cu toate că Mărgărit strigă de mai multe ori „Mînți”, ba „cu liniște îngrozitoare”, ba „cu furie grozavă”, ba „cu ochii scînteietori de minie”. Văzînd însă că-i degeaba, Mărgărit aleargă la cel din urmă argument. Se știe că în astfel de întîmplări toți „cavalerii cu fața întristată” întrebuițau spadă; Mărgărit, deși cavalier, dar fiind cavalier național, întrebuițează pumnul, și — „după o lovitură strașnică, cum știe numai el să lovească” — popa se convinge că nu este D-zeu. Această biruință însă tot nu mulțumește pe eroul nostru, care rămîne tot trist și melancolic: zeul amorului îl rănise de moarte. Nici vinul, nici jocul, nici cîntecele lui Gligore Țiganul, lăutar, nu pot să-l învoioșeze, deși în descrierea autorului lăutarul pare a fi un fel de Paganini. Neputîndu-se liniști, Mărgărit lasă crîsma și începe a rătăci fără a ști unde pină ce ajunge la malul riului. Acolo, deznădăjduit, mai ales pentru că iubita-i este oarbă, se hotărăște să-și curme zilele, să se înece. Cum văd cititorii noștri, d-l Brociner duce repede treaba: în aceeași seară botezat, împărat și spinzurat. Pe la orele 8 seara, Mărgărit a fost lovit de amorezeală, pe la ora 10 a intrat cu sila

la Sanda în odaie, pe la 12, deznădăjduit, a început să nege pe D-zeu și pe la 2 caută să se și înece. Ce dracu, cam prea iute, chiar și pentru Don Margarito del... Brociner, cavalier cu fața întristată. Gîndurile ce însoțesc zămislirea planului de sinucidere sînt așa descrise de autor ca și cum Mărgărit ar fi un Hamlet, prințul Danemarcei, în vestitul monolog, „To be or not to be”. Asculțați numai : „De desuptul lui murmurau și cîntau valurile apei, și, cum sta el așa, nici deștept nici adormit, îi trecu prin minte : *un pas numai și în fundul apei o mică agonie* (!!!) și toate s-ar sfîrși, toate s-ar uita în veci, căci acolo, în adîncul apei, nu e groază de judecător și de întunericul înfiorător al Ocnei, nici o pomenire de întimplarea cea groaznică, din tufișul de lîngă București, și nici durere pentru aceea că ochii Sandei erau stinși”.

Așa cugetă despre *mica agonie* țăranul român, cînd ni-l zugrăvește d-l Brociner ! Pare că auzim pe Hamlet : „To be — to sleep — no more — and by — a sleep to say we and the heart — ache, and the thousand natural shaeks, that fles is heir to...” \* În acest moment critic pentru eroul nostru, ca *deus ex machina*, se ivește Baba Cloanța, care cere un leu lui Mărgărit, dar acesta, în loc de leu, îi dă un picior și se înduioșează numai cînd baba zice că vrea să-i spună de norocul Sandei. Mărgărit îi dă un leu și Baba Cloanța, „care știe toate”, spune lui Mărgărit că el iubește pe Sanda, Sanda pe dînsul și că ea, Cloanța, știe leac pentru ochii Sandei, și cere un galben ca să i-l spună. Se înțelege că Mărgărit îi făgăduiește galbenul, și Cloanța îi zice : „Pe vîrfu de pe Stîncă dracului, unde stă biserica cea prăpădită, acolo se vede în miezul nopții de Bobotează o crăpătură mică, ce se face în bolta cerului, și cine stă acolo pe vremea aceea, și se roagă din toată inima, cu fața întoarsă spre răsărit, aceluia i se îndeplinesc toate dorințele”. Rămînea deci ca la Bobotează să meargă acolo Sanda cu Mărgărit, și fata își va căpăta vederile. Se înțelege dar bucuria lui Mărgărit și a noastră, împreună cu dînsul ; dar, cu toată bucuria noastră pentru Mărgărit și pentru sărmana Sanda, mărturisim că de d-l Brociner n-avem nici o bucurie și-i vom face ur-

\* Să mori — să dormi — nimic mai mult ; cînd gîndești că printr-un somn putem pune sfîrșit suferințelor inimii și miilor de îmboldiri cărora timpul nostru e supus.

mătoarea observare : Baba Cloanța a găsit pe Mărgărit, i-a spus despre iubirea lui pentru Sanda, i-a dat leac pentru ochii oarbe, acestea toate le înțelegem fiindcă Cloanța „știe toate”. Dar de ce, știind leacul boalei, nu-l spune Sandei, cu care era prietenă, care o apăra de furia lui Mărgărit, nu spune nimica lui moș Ilie, care făgăduia o mie de galbeni celui ce-i va tămădui fata, și toate le spune lui Mărgărit, care o bate mereu, și i le spune pentru un leu și un galben ? Întrebarea poate părea ciudată chiar unora din cititorii noștri și de aceea vom da lămuriri.

Poporul viră în poveștile sale strigoi, vrăjitoare, care fac fel de fel de lucruri mai pe sus de fire, și în asemenea plămuiuri poporul crede cu tot dinadinsul, dar toți vrăjitorii și strigoii, în poveștile populare, sînt logici în acțiunea lor, pentru că poporul le dă caractere reale, deși îi pune de fac lucruri peste fire. Cînd, de pildă, ne spune despre o mamă vitregă, vrăjitoare ori strigoaică, aceasta va întrebuița puterea ce are pentru a face bine copiilor săi și pentru a prigoni pe copiii ce-i are bărbatul de la altă femeie.

Vrăjitorii și strigoii fac bine celor pe care îi iubesc și rău celor pe care îi urăsc. Cît de absurdă trebuie să ne pară această Babă Cloanța a d-lui Brociner, care nu spune leacul apărătoarei sale, Sandei, ori lui moș Ilie, care i-ar da o grămadă de parale, ci se duce în puterea nopții de-l spune lui Mărgărit, și anume pentru un galben, lui Mărgărit, care din brînci și din bătăi n-o slăbește.

Apoi ce harababură e nuvela aceasta ? Legendă nu-i ; cum cred țăranii lucrurile nu-i cum le crede d-l. Brociner iar nu ! Ce fel de *miş-maș* este dar poreclita nuvelă ? Fiindcă am început a vorbi despre poveștile populare, vom spune și noi ceva d-lui Brociner. În poveștile rusești, cînd povestitorul, dus de închipuire, cam trece marginile adevărului, stă și zice : „Dacă nu vă place, nu ascultați, dar lăsați-mă să mint înainte”. Această frază se spune ca refren ori de cîte ori trebuința cere. De ce n-a luat acest obicei și d-l Brociner ? Dar să mergem mai departe, să vedem ce spune d-l autor. Am lăsat pe Mărgărit plin de bucurie, din pricina leacului aflat de la Cloanța.

Cîteva zile după acestea s-a hotărît să plece în țări străine (Bulgaria) pînă la Bobotează, cînd era să vină, să

ducă pe Sanda la Stînca dracului, la biserica veche. Înaintea plecării, Mărgărit se duce să-și ia rămas bun de la moș Ilie și de la Sanda. După o vorbire scurtă prin care Mărgărit spune cu lacrimi în ochi lui moș Ilie că de acum vrea să se facă om cinstit, se duce în grădină, la Sanda.

Aici vor face cititorii cunoștință cu alt erou al d-lui Brociner — cu flăcăul Miron, nepotul lui moș Ilie. Cititorii, de bună seamă, n-au citit romane cavalierești, neroade, din vîrsta mijlocie, și bine au făcut, dar nu ne îndoim că au citit minunata lucrare a genialului Cervantes, lucrare prin care s-a dat o lovitură de moarte romanelor cavalierești. Cititorii își aduc aminte că după toate regulile romanelor sentimentale și neroade trebuie să fie o Dulcinee, un angel radios, mincătoare de inimi, frumoasă ca soarele și nevinovată (și proastă) ca o pasăre; pe urmă trebuie să fie un cavaler cu fața întristată, care suspină după Dulcinee, îi poartă colorile, o apără și se duce peste nouă țări și nouă mări pentru a învinge toate țările, și a le închina la poalele reginei ce i-a subjugat inima. De multe ori, în loc de un cavaler, sînt doi, amîndoi cu fețe întristate, „sans peur, ni reproche“, vrăjmași însă; din aceștia unul rămîne lingă Dulcinee, pentru a priveghea asupra fericirii, liniștii și nevinovăției ei. De obicei treaba se mîntuie prin lupta celor doi și Dulcineea este a învingătorului. D-l Brociner n-a putut pierde prilejul de a înjgheba asemenea frumuseți și în viața țăranului român.

Am văzut că Sanda este Dulcineea, Mărgărit cavaler cu fața întristată; cît despre al doilea cavaler privighetor al nevinovăției... D-l Brociner a însărcinat pe Miron cu asemenea cinstită îndeletnicire — Miron e nepotul lui moș Ilie\*. În scena din crîsmă, acea scenă nenorocită pentru inima lui Mărgărit, cînd acesta din urmă sărută pe Sanda, iată ce zice Miron: „Dacă-i vorba așa, atunci ai a face cu mine! strigă de o dată Miron cu ochi *scînteietori de minie*, ridicînd brațul“. Cînd veni Mărgărit

\* Rămînînd singur cu Sanda, Miron spune aceste cuvinte: „Cînd te vîd pe tine, așa răspunse el uitîndu-se la fată cu ochi strălucitori, nici atunci nu gîndesc nimica. Dar mă uit la piciorușele tale și-mi zic: ce piciorușe gîngăse are Sanda, și cît de albe îi sînt mîinele, și cît de frumoasă-i pelița obrazului“.

să-și ia rămas bun de la Sanda, cavalerul privighetor, Miron, îl respinge cu cuvintele următoare: „Aci o să ți se infundeze, Mărgărit, nu te mai încerca în zadar, căci degeaba te trudești cît trăiesc eu. Și dacă te mai apropii încă un pas, adause el cu ochii *scînteietori de minie*, atunci vai de tine; zicînd acestea, scoase un cuțit de la briu și se pregăti să lovească“.

Dacă și acesta nu-i cavaler, apoi cine dracu să mai fie? Se înțelege că, în acest moment, se amestecă Sanda și trimite pe Miron să se plimbe, iar ea rămîne singură cu Mărgărit. Am zis de la început că numai moș Ilie fusese de vină mai înainte că n-a avut loc declararea de amor a la „Rică Ventureanu“. Acuma însă Mărgărit, rămînînd singur, îi face Sandei o declarație în toată regula. Dăm o părțică din această scenă admirabilă ca să rămînă urmașilor: „Cîtăva vreme domni o tăcere adîncă, Sanda se așază pe bancă cu capul rezemat de mînă și stetea pierdută în gînduri. «Plec chiar azi, încep Mărgărit. Sanda nu răspunse și rămase nemișcată... O! dacă nu te-aș fi cunoscut niciodată», urmă el cu glas duios... «Vezi, Sando, zise el, prinzînd la inimă, înainte de a te cunoaște așa cum te cunosc acum am dus un trai vesel și fericit, dar acum inima îmi e apăsată, ca d-o nenorocire cîmplită» etc... Și apoi mai departe „Nu, nu! N-am nici tată, nici mamă, nici iubită. N-am pe nimeni aci pe pămînt... Dar numai pe tine te am, izbucni el ca o *furtună*... Ce jalnic și sentimental! Parcă auzi pe „Rică Ventureanu“: „De cînd te-am văzut pe tine inima-mi palpită d-amoare și sufăr peste poate“.

Acuma, după ce cititorii au aflat cum fac declarații de amor țăranii în țara noastră, putem merge mai departe.

„O sărută ușor pe frunte și părăsi bolta“, pleacă în țări străine pentru ca prin muncă cinstită să ajungă vrednic de Sanda și la Bobotează să se întoarcă pentru a o duce la Stînca dracului și a-i da mîna și inima. Se înțelege că așa trebuia să facă Mărgărit, căci așa făceau toți cavalerii cu fața întristată, toți plecau în țări străine pentru a ajunge vrednici de Dulcineea lor, făcînd năstrușnice vitejii.

Ce s-a întîmplat în lipsa lui Mărgărit, cititorii trebuie să înțeleagă și singuri. Sanda se usucă de dorul lui Mărgărit și-l așteaptă de Bobotează, moș Ilie și Miron nu înțeleg pricina, deși acesta din urmă pricepea că Mărgărit

trebuie să fie de vină. Cum vedem însă, despre taina cu Stînca dracului nu aflase bietul Miron, dovada la pagina 424, în următoarea bucată :

— „Miroane. Așa e că azi e marți și că mai avem trei zile pînă la Bobotează. Așa e ?

— Așa este, trei zile, răspunse Miron mirat“.

În ajunul Bobotezei, o sanie se opri dinaintea crîșmei și dintr-însa s-a coborît Mărgărit. Moș Ilie s-a cam strîmbat văzîndu-l, dar cînd află că Mărgărit are mult aur cîștigat prin muncă cinstită se liniște. Cum poate un țăran să cîștige în cîteva luni mulți galbeni în Bulgaria rămîne secretul autorului. După cîteva cuvinte cu moș Ilie, Mărgărit intră în odaia Sandei, unde poftim și noi pe cititori să vadă ce se petrece :

— „Sando, strigă el, și se repezi la dînsa. Ea tresări, scoase un țipăt și căzu ca moartă în brațele lui...”

— Bagă de seamă ce am să-ți spui, zise Mărgărit. Cînd s-o culca tat-tău, tu să ieși pe furis din casă. Eu am să te aștept la întîia răspîntie a drumului ce duce în munți...”

A da întîlnire unei oarbe, care trebuie să meargă necălăuzită de nimeni, de vreme ce nimeni nu știa taina lor, la întîia răspîntie a drumului ce duce în munți este un fapt vrednic de talentul și curajul autorului ; cit despre noi, vom zice cititorilor : „Dacă nu vă place, nu ascultați și lăsați pe d-l Brociner să... spună mai departe“. De altmîntrelea însuși d-sa uită îndată răspîntia și pune pe Mărgărit să aștepte pe Sanda lingă cerdacul crîșmei, aproape de ușa grădinii.

Călătoria la Stînca dracului este, se înțelege, cit se poate de poetică. O parte din călătorie o face Sanda pe jos, altă parte o duce cavalerul nostru în brațe. Stînca este descrisă foarte romantic, nu lipsește nici „tăcerea cea adîncă, întreruptă cîte odată de urlul depărtat al vreunui lup“... nici „tăcerea ca în mormînt“, nici „lințoliul alb“... Mărgărit duce pe Sanda la marginea prăpastiei, o pune cu fața la răsărit și încep să se roage. Treaba merge strună, Sanda a strigat că vede ceva luminos înaintea ochilor, cînd, din nefericire, se arată Miron gîfîind și strigînd : „Am venit să te scap din mîinele aces-tui nelegiuit“. (Aicea a uitat autorul să spună dacă a rostit cuvintele cu voce grozavă, cu liniște îngrozitoare ori cu strigăt teribil ; sîntem nedumeriți.)

Cum a aflat Miron că Mărgărit a dus pe Sanda la Stînca dracului e unul din prețioasele secrete profesionale ale autorului nostru. Se înțelege că Mărgărit „ca un leu se aruncă asupra lui și într-o clipă ei se cuprinsesă“, lupta se începu și se încheie astfel : „Mărgărit sări în sus, cu o lovitură de picior dete la o parte leșul lui Miron“. Sanda, speriată, nu mai poate să se roage din inimă, pe de altă parte a trecut și vreme, așa că rămîne tot oarbă. Mărgărit, în deznădăjduire, ridică pe Sanda deasupra prăpastiei și se aruncă împreună cu dînsa în bezna adîncă.

Iată cuprinsul nuvelei d-lui Brociner. Credem că și-au format acuma cititorii o idee despre valoarea acestei bu-căți literare, pe care unele din ziarele noastre nu s-au sfiit a o numi „frumoasă“.

\*

Nu știi ce să admiri mai mult în această nuvelă : fan-tezia ce i-a venit autorului de a îmbrăca în haine țără-nești un Rinaldo Rinaldini, desăvîrșita necunoștință a pă-turii sociale descrise, lipsa de adîncire psihică, lipsa de logică, absurditatea tipurilor și a acțiunii ? Nu știi de ce să te miri mai mult în această înșirare de fraze romantice. Am auzit că nuvela e tradusă în nemțește.

Am dori să știm ce idee își vor face germanii despre țăranul român după cavalerii descriși de d-l Brociner. Acești țărani, cu ochii scînteietori, care admiră picioru-șele micuțe, mîinile albe, pielea subțire a fetelor, care în-genunche înaintea patului ibovnicelor, care, amorezîndu-se în cîteva ceasuri, de desnădăjduire, se fac atei, apoi se hotărîsc să se înece, monologînd ca Hamlet : „O mică agonie și toate s-ar sfîrși“.

Nu știm ce idee își vor face nemții de țăranul român, credem însă că, dacă se vor găsi mulți (sînt și printre dinșii oameni deștepți) care își vor face idee greșită despre țăranii de pe la noi, se vor găsi însă destul care își vor forma o idee adevărată despre valoarea literară a d-lui Brociner.

Cititorii noștri, credem, își vor fi făcut pînă aici ideea destul de dreaptă despre analiza psihică și metoda logică a d-lui Brociner.

Pentru a mări această convingere, mai dăm cîteva lămuriri, alegînd două — trei năzdrăvăanii mai bălțate din



colecția îmbelșugată ce se află adunată în nuvela d-lui Brociner. Într-un loc ne spune autorul că Sanda își închipuie pe Mărgărit cu ochii albaștri, cu plete... și că chipul bărbatului este adînc zugrăvit în inima ei. În alt loc ne spune că Sanda cu „ochiul ei sufletesc” vede lămurit pe toți, afară de Mărgărit. Cum rimează aceste lucruri împreună?

Cînd descrie întîlnirea lui Mărgărit cu moș Ilie, îndată după omorîrea jandarmului, Mărgărit se înfurie. Iată ce ne spune d-l Brociner: „Iar dacă vei îndrăzni să m-atingi încă o dată — adaugă cu glas răsunător, și vinele de pe frunte i se umflară —, atunci să știi că în curînd are să fie un ticălos mai puțin pe lume. Își turnă paharul plin, îl goli și-l puse cu atîta putere pe masă că se sfărîmă în mii de bucățele”.

— „Pentru Dumnezeu! zise moș Ilie mîngîindu-l, pe cînd aduna bucățile de sticlă, de ce te-ai înfuriat așa?

Mărgărit nici nu auzea ce spunea crișmarul el sta cufundat în gînduri. De odată tresări”.

Cum vă place și aceasta? Omul este înfuriat într-atîta că „vinele i se umflară pe frunte”, că strică paharul în mii de bucățele, că amenință cu moartea pe moș Ilie, iar în timpul răspunsului lui moș Ilie (șase cuvinte), răspuns care nu putea să țină mai mult de 10 secunde, autorul ne declară că „Mărgărit sta cufundat în gînduri și de o dată tresări”.

Dar furia cea grozavă îl apucă mai în același timp, cum dracu se putea deci ca Mărgărit să fie în aceeași clipă și înfuriat, de i se umflau vinele pe frunte, să strice paharul și totodată să fie și cufundat în gînduri? Nu încape îndoială că d-l Brociner scriind rîndul al șaselea a uitat ce scrisese în celelalte cinci ori că înșiră rînduri fără nici o legătură numai să aibă formă romantică.

Încheiem în sfîrșit cu monologurile ce rostesc țărani la noi cînd au de gînd să se omoare. Cititorii noștri le vor auzi întîiași dată, căci de bună seamă nu le-au știut pînă acum. Cititorii își aduc aminte cum mor eroii, prinții, baronii, conții cînd se ucid singuri în melodramele franceze: strigăte de groază, blesteme, chemări de suflete, infernul, retragerea dinaintea unei vedenii grozave și alte mărunțișuri de acest soi.

Această formă de declamare le place și nemților, și chiar genialul Schiller nu e străin de atare păcate. Deși

nu ne plac declamările pomenite nici la genialul Schiller, dar la dînsul cel puțin este vorba de o dramă jucată înaintea publicului, este vorba de lucrare asupra privitorilor, și la urma urmei la Schiller asemenea declamări le aflăm spuse de conți, baroni, prințese etc...; dar cui îi putea trece prin gînd să pună un asemenea monolog în gura unui țaran român, fie acela și contrabandist?

Această năzbîtie a făcut-o, cititorule, d-l dr. M. Brociner. Punem alături monologul ce rostește Franz Moor înaintea morții în piesa lui Schiller *Hoții*, cu vorbele cele din urmă ale lui Mărgărit.

„*Franz* (uitîndu-se cu ochii mari după dînsul). În iad ai vrut să zici! În adevăr așa-mi miroase (turbat). Sînt acestea țipetele voastre, vă aud pe voi șuierînd, șerpi ai infernului? — Se apropie — izbesc în ușă! — De ce mă apucă fiori cînd mă uit la vîrful spadei? Ușa crapă — cade — nu e scăpare — Ha! atunci îndură-te tu de mine (scoate un lanț de aur și se sugrumă)”.

Iată și monologul țaranului Gheorghe al lui Țopărlan (așa ar fi trebuit să-l cheme pe Mărgărit).

„Mărgărit tresări, ca apucat de friguri, apoi se plecă spre Sanda și-i zise, cu o liniște stranie:

— Văzut-ai două stele căzînd? (Cum avea să vadă dacă era oarbă?) Auzi tu clopotul cum sună? E semnul că se scoală sihaștrii din morminte... Iată-i că vin... se apropie... vor să ne apuce —... iată și Miron!...”

Se înțelege că țaranului român care ar fi rostit asemenea monolog nu-i mai rămîne altceva de făcut decît să se arunce în bezna adîncă. Păcat numai că Mărgărit, azvîrlîndu-se în beznă cu Sanda în brațe, n-a luat cu dînsul și manuscrisul nuvelei d-lui Brociner, că făcea mai bine autorului și „Revistei literare”, și publicului cititor.

A. Vlahuță a scris două volume mici, unul de nuvele și altul de poezii<sup>24</sup>. Cantitatea scrierilor sale e mică, dar, în puținul cit a scris, a putut da întrucîtva măsura talentului său, un talent incontestabil distins. În cele ce a scris s-a arătat individualitatea sa artistică. Deci analiza scrierilor lui Vlahuță se impune.

Dacă articolul nostru despre Eminescu e numai un fragment critic, deși despre dînsul se poate da judecata definitivă, cu atît mai mult va fi un fragment articolul acesta despre Vlahuță.

Am zis aiurea că A. Vlahuță e decepționist. Să vedem care e înțelesul și care sînt cauzele decepționismului lui.

*Din durerile lumii* e titlul celei dintîi și celei mai însemnate din nuvelele sale. Un titlu foarte caracteristic și care te pune pe gînduri. Se potrivește oare titlul cu conținutul nuvelei? Nu numai că se potrivește foarte bine, dar e de mirare că autorul n-a dat acest titlu volumului întreg.

În adevăr: iată-l, în nuvela întîia, pe sârmanul Radu Munteanu, tînăr, talentat, om cult, cum moare în chinuri în coliba săracă de la țară, lăsînd fără nici un ajutor pe nenorocita și bătrîna lui mamă, care cade jos lîngă cadavrul lui „mugind ca o vită înjunghiată”. Iată mai departe doi copii ai unui flașnetar italian (*De-a baba oarba*), săraci, orfani și străini, pierduți într-un oraș mare ca Bucureștii, flămînzi, goi, tremurînd, cum se îngheșuie unul lîngă altul ca să se încălzească, „mititeii de ei”. Iată cîntunul (*Amintiri*) trist și părăsit, numai cîteva colibe; în

una sta zăcînd moș Simion, așteptînd, cu sicriul pregătit de zece ani, pe izbăvitoarea tuturor durerilor, moartea; și această moarte, într-un acces de beție și turbare, i-o dă însuși fiul lui: „Un topor repezit, și țeasta trosni sfărîmată”. Priviți pe tînăra și frumoasa călugăriță (*Epraxia*) cum se zbuciumă și se istovește și moare oficioasă din pricină că toate cerințele naturale ale trupului ei sînt călcate în picioare. Iată un fiu nenorocit (*Vișan*) care într-un moment de turbare împușcă pe mama sa, e osîndit la muncă silnică și-i împușcat, la rîndul său, de păzitor. Iată durerile, adevăratele dureri ale lumii. În tot volumul nu e o singură notă mai veselă. Și tot melancolic, sumbru și dureros e conținutul volumului de poezii.

La Eminescu se simte citeodată o notă veselă, se simte un zîmbet pe fața poetului. Așa, de pildă, în *Călin*, în *Cupidon* ori în scena dintîi din *Luceafăr*. Vlahuță rămîne serios și trist totdeauna, acesta e tonul general și neschimbăcios al talentului său. În nuvele, unde simțămîntul autorului se exprimă mai mult indirect, el s-a arătat prin alegerea temelor, prin zugrăvirea mai ales a durerii. În poeziile lirice însă, poetul expune simțămintele lui proprii de-a dreptul. Și aceste simțăminte sînt adînc dureroase:

*Vișoroasă mi-e viața, și deșartă, și amară.  
Ce trudit mă simt sub cruda suferințelor povară!  
Mi-i greu capul, ca de-o noapte, lungă, dusă-ntr-o orgie,  
Parc-aș fi d-un veac pe lume... O paragină pustie..  
Spulberatu-mi-s-a pîn' și scrumul visurilor mele.  
Ș-acum gîndurile toate, ca de plumb, mi le simt grele  
Mi-a rămas inima rece și-mpietrită de durere...\**

*Și în altă poezie, Melancolia:  
Bietele gînduri și-au ars aripele-n para durerii;  
Grele îmi par, ca de plumb, în vîlva atîtor mizerii.  
Un întuneric adînc, și-un frig, ca de moarte, m-apucă...\**

Și din toate iluziile și visurile ceea ce mai simte, ceea ce-i rămîne e:

*Silă de ziua de azi și teamă de ziua de mine.*

Și cînd ai iluzii sfărîmate, cînd, în vîlva atîtor mizerii, un frig ca de moarte te apucă, desigur numai durere vei vedea împrejuru-ți și, dacă ești artist, numai durere ori, cel puțin, mai ales durere vei zugrăvi. Dar de unde vine

\* [Din prag.]

această durere, care e pricina că s-a spulberat pînă și scrumul visurilor poetului? Cauzele sînt mizeriile vieții. Și nu e de mirare să-ți simți inima împietrită de durere; mirare ar fi dacă tu, om bun, blind, cîstit, le-ai simți altmintrelea „în vilva atîtor mizerii“. Una din pricinile decepționismului exprimat în micul volum de poezii e poziția artei în societatea de azi. Într-o societate unde toți aleargă după cîștig, după prozaicul ban, unde lupta pentru trai e atît de grea, desigur interesul pentru artă nu va fi așa de mare după cum ar dori artistul, care-și pune tot sufletul în producțiunea sa.

Dar nu numai poziția artei, ci și a artistului e nefericită, umilită peste măsură dacă artistul e sărac. Aceasta e ideea centrală în frumoasa satiră *Liniste*. În volumul de nuvele găsim una, cea mai mare și cea mai importantă, *Din durerile lumii*, care pare scrisă înadins pe tema decepționismului. Eroul nuvelei, Radu Munteanu, un tînăr cîstit, poet, ajunge decepționist, e distrus de mediul social modern. Cauzele decepționismului lui Radu Munteanu sînt pentru noi cu atît mai interesante cu cît Radu Munteanu e poet și el, cu cît oarecare asemănare între Radu și poetul însuși e vădită. Iată cîteva citații mici; ele arată cauzele care au distrus și viața, și iluziile tînărului Radu Munteanu.

„El era iubit de camarazii lui, și mulți prieteni de școală l-au ajutat, care cu ce-a putut. Dar s-au găsit și de aceia care să-și bată joc de sărăcia lui, să-și vîre degetele, rizînd prin spărturile hainei lui vechi, cu mînecele scurte, care abia-l mai încăpea și prin care viforul șuiera a batjocură și-a deznădăjduire pe vreme de iarnă.

Și toate umilințele, pe care el le primea c-un zîmbet silit și dureros, izbeau greu și adînc, ca niște tăiușuri de topor, în această natură blajină, de o mîndrie stăpînită și îngăduitoare, care-și închidea durerile și și le strivea în ascuns, c-o putere neobicinuită la vîrsta aceea“ (p. 18).

„Pentru oamenii săraci și expuși fatal umilințelor, natura ar fi trebuit să-și croiască un sistem nervos mai din topor, mai... a nesimțire, ceva... așa cum e la animale și la mulți oameni bogați. Așa se gîdea adeseori Radu, care inghitea toate brutalitățile popei, năbușindu-și în piept minia și ura ce-l zugruma...“ (p. 14).

„Spiritul lui de observare, îndreptat pururea și prea de timpuriu asupra celor ce se petreceau în lume, îl făcu

să înțeleagă cît e de greu să răzbați și să ajungi a însemna ceva între ai tăi cînd ești atît de sărac și cînd ai nenorocirea de a fi mai deștept, mai cîstit și mai simțitor decît alții (p. 20).

Cum vedem, A. Vlahuță, ca și Eminescu, își dă bine socoteală ori, poate mai bine zis, simte foarte bine cauzele decepționismului, cauzele așa-numitei boale a vechiului, la poeți și nepoeți. Cred că avem deci dreptate cînd am zis în articolul *Decepționismul în literatura română*\* că pricina decepționismului la noi, ca și aiurea, trebuie căutată într-un complex de cauze care se află în mediul social ori, cum ne-am exprimat mai sus, „în întocmirea socială burgheză modernă“.

Concepția poetică a lui Vlahuță e mult mai puțin vastă decît a lui Eminescu, și multe chestiuni filozofice ori sociale nu sînt atinse ori, poate ar fi mai drept a zice, nu sînt încă atinse de A. Vlahuță. Așa, decepționismul lui Vlahuță nu și-a găsit formulare filozofică, pe cînd pesimismul lui Eminescu și-a aflat-o în schopenhauerianism și în budism. De aceea nici nu s-ar potrivi cuvîntul de pesimist lui Vlahuță, de aceea vom întrebuița cuvîntul care, după cum am zis mai înainte, ne pare mult mai potrivit; decepționist. Asemenea Vlahuță n-a atins deloc chestiunea idealului social, și despre el deci n-am putea spune că își are idealul în trecut.

Vlahuță simte toate mizeriile vieții moderne și-și exprimă acest simțămînt dureros; numai din cînd în cînd auzi cuvîntul că aceste dureri și mizerii nu sînt numai însușirile vremii noastre, ci „născutu-s-au cu lumea, cu lumea vor pieri!“ Aceasta nu e însă expresia unei sisteme filozofice a desperării ca la Leopardi, ci mai curînd generalizarea unei simțiri subiective. Se știe în adevăr că, dacă sîntem veseli, ne pare toată lumea veselă, ne pare că și luna luminează mai dulce; cînd însă sîntem triști, cuprinși de durere, vedem această durere în toți, pare că și natura plînge cu noi. Durerea ce o simțim ne pare că a fost, este și va fi vecinică. La Vlahuță e tocmai generalizarea acestui sentiment subiectiv. Dacă însă lui Vlahuță îi lipsește o sistemă filozofică, asta nu vrea să zică că n-are poezii care ating, exprimă idei înalte, de interes

\* [Vezi volumul de față, p. 43—60.]

general și de interes filozofic. Le are, și încă foarte frumoase. Iată, de pildă, una, intitulată *Cugetări* \*.

Zbuciumul vieții, alergarea după noroc, care să minție cu moarte, lupta neîntreruptă cu condițiile vieții, e admirabil reprezentată, plasticizată, prin o mare fără început și fără sfârșit, fără cărări, unde omul într-o luntre subredă, purtat de vânturi, lovit de stînci vislește tot înainte. Încotro? Cine ar putea să ne spună? Vislește pînă ce valul mării îl îngroapă. Și apoi? Și apoi... cine ar putea să răspundă?

*Vislaș, ce-aleargă, împins în zare  
De oarba sete a fericirii,  
Pe cîmp de ape fără cărare,  
Omul e pururi prad-amăgirii.*

*Și cînd viața abia-i o rază,  
Atît de slabă și trecătoare,  
Cînd știe bine că-naintează  
Înspre-a peirei de veci viltoare,*

*De ce vislește și se răpede,  
Cu-atîta pripă și nerăbdare,  
După-o năluca de foc, ce-o vede  
Fugind în noapte-i, din zare-n zare?*

.....  
*Unde mă duceți, visuri deșarte?*  
.....

*Unde-s acele limanuri sfinte,  
Chinul amarînic să mi-l omoare?...  
— Mai înainte! — Mai înainte!  
Îi șoptesc glasuri amăgitoare;*

*Și omul trece pe-ntinsa mare,  
Cu valuri repezi și ape-adînci,  
Călător, vecinic în nerăbdare,  
Împins de vînturi lovit de stînci.*

*Tîrziu, cînd simte că e aproape  
Clipa, în care valul, sub dînsul  
Să se desfacă și să-l îngroape,  
Se uită-n urmă, și-l umple plînsul;*

*Căci tot trecutu-i pare-o comoară  
De fericire, rămasă-n drum,  
Pîn' și durerea-i de-odinioară,  
Plină de farmec o vede-acum.*  
.....

\* [În amurg.]

*Gîndu-i adoarme în nemișcare,  
Ochii s-acopăr, stinși, sub pleoape —  
A neființei eternă mare  
Valu-și desface ca să-l îngroape.*

Poate cam prea lungă (noi am citat o parte), dar admirabilă poezie. Cît de măreață, de înfiorătoare e moartea din strofa din urmă! Cît de jalnic de adevărată e această imagine plastică a clipei din urmă, a morții care se apropie! Vislașul în mijlocul mării nemărginite, mare fără de început și fără de sfârșit, simte că a venit vremea cînd va fi îngropat în marea neființei eterne și atuncea se întoarce și privește înapoi, la lungul drum străbătut, și un dor, un dor nebun de viață îl apucă, încît și durerile trecute îi par pline de farmec. Adevărat, foarte adevărat. Dar e oare adevărat acest simțămînt pentru toți oamenii? Și, mai ales, e oare acest simțămînt comun tuturor poezilor, îndeosebi poezilor decepționiști, pesimiști? Nu aceleași simțăminte despre moarte le vom găsi și la nobilul Leopardi, care într-însa vedea sora bună a iubirii, care își reprezenta moartea prin o fecioară frumoasă, pe al cărei piept el, nefericitul poet, își va culca nobilul său cap, pentru veșnica odihnă:

*Solo aspettar sereno,  
Quel di, c'è io piegħi addoramentato il volto  
Nel tuo virgineo seno \**

Dar simțămîntul enormei majorități a oamenilor este acela pe care ni-l arată Vlahuță, și acesta e simțămîntul său propriu. Simțămîntul său propriu ni l-a zugrăvit poetul, descriind iubirea de viață, frica de moarte. În altă poezie, poetul vorbește iarăși de această dorință de viață. Vorbim de poezia *Din prag*. Cînd idealistul, nobilul prinț al Danemarcei, lipsit de energia și voința tare care se cer în lupta pentru trai, a dat piept cu mizeriile vieții, descumprajul spune această frază rămasă clasică:

„To be, or not to be? That is the question“. A fi ori a nu fi? Iată întrebarea. Și de atunci cîți oameni și cîți poeți artiști nu și-au pus-o? Între aceștia sînt și poeții noștri Eminescu și Vlahuță. Întrebarea poate fi pusă în

\* [Sîngur să aștept senin  
Acea zi cînd să-mi plec în adorare fața  
Pe sinul tău feciorelnic (it).]

două feluri : din punctul de vedere general — pentru omenire și din punctul de vedere special — pentru sine. Noi am văzut cum Eminescu își pune această întrebare, dintr-un punct de vedere general, în *Mortua est*. Eminescu are însă și altă poezie, despre care n-am vorbit și unde această groaznică întrebare e pusă din punctul de vedere al său propriu, și anume în poezia *Se bate miezul nopții*. E stranie această poezie. Numai șase versuri, și foarte confuze. Și, cu toate acestea, poezia e minunată de frumoasă, și, cugetînd mai mult, vedem că nici greșeli nu are, că e adevărat și admirabil exprimată o stare sufletească. E vorba de acea stare cînd dorința de viață și ideea de moarte sînt mai tot atîta de tari, așa că, puse în talerele cumpenei, atîrnă deopotrivă. Dorința de viață și dorința de moarte se neutralizează una prin alta. Asemenea stare psihologică nici nu poate să fie lămurită. În atare stare sufletească se înțelege că nu poate fi vorba de raționamente, de argumentări, ca la Hamlet ; nu poate fi, de asemenea, vorba de izbucniri de sentimente felurite cînd toate puterile sufletești sînt neutralizate. Pentru o așa stare psihologică e cît se poate de potrivită poezia lui Eminescu.

Vlahuță și-a pus aceeași întrebare, dar într-o poezie de patru fețe, plină de raționamente, de argumentări, de sentimente felurite. La început acest lux de argumentare pare o greșeală fundamentală : cînd omul a ajuns la ideea sinuciderii, nu mai raționează patru pagini. Dar așa s-ar părea numai deocamdată ; cugetînd mai bine, vedem ce adevăr se ascunde în această poezie și cît e de naturală. *Din prag* ne înfățișează altă stare sufletească decît a lui Eminescu, de aceea este și descrierea cu totul alta. Vlahuță ne zugrăvește lupta între dorința de a trăi și cea de a muri. Dorința întîia însă e mult mai tare, de aceea e foarte natural ca la ivirea ideii de moarte toate puterile vii ale sufletului să înceapă a protesta ; e foarte natural să se ridice o furtună întreagă în sufletul omului. Poezia ori monologul (pentru că *Din prag* ar putea fi numită un monolog în versuri) se începe prin o protestare la cea dintîi ivire a ideii de moarte, de sinucidere :

*O, dar e mișelnic lucru singur zilele să-ți curmi !*

Bineînțeles, acest argument nu e destul de puternic, destul de doveditor pentru un suflet bătut de gînduri, apăsător de dureri, și pe nesimțite, duhul morții începe să-l ademenească :

*Înțeleg, împărăția ta, cu vecinica-i odihnă,  
Este singura-mi scăpare. — O să fiu acolo-n tihnă :  
Nici urit, nici dor, nici cobeza neprielnicilor gînduri...*

*Și-o să dorm în întuneric și în liniște eternă.  
N-o să-mi pese — căpăttiul de-mi va fi pietroi ori pernă.*

Și așa mai departe, un șir întreg de argumentări ca acestea, și altele care pledează pentru moarte, odihna de veci : dar pe toate le nimicește un formidabil sentiment contrar :

*Însă, uite, mă-nspăimîntă întunericul de veci,  
Nentruperea acestei liniști împietrite, reci.  
Să nu mai revin în viață, niciodată?... niciodată ?  
O,-i grozavă vorba asta !... Limba nemaidezghețată,  
Humă, nemaîncălzită de simțiri și de idei !  
Nu de moarte mă cutremur — ci de vecinicia ei...*

În aceste admirabile și energice versuri, poetul a exprimat cea mai mare, cea mai puternică groază a timpului nostru împotriva morții. Hamlet găsește alt argument hotărîtor :

*To die — to sleep ;  
To sleep ! perchance to dream ; ay, there's the rub —  
For in that sleep of death what dreams may come\*.*

„În acest somn al morții, ce visuri vom avea“ ; ce fel de viață e viața de dincolo, de unde nu se întoarce nici un călător (*no traveller returns*) ? Viața după moarte, iată ce înspăimînta pe oamenii din vremea lui Shakespeare ; astăzi însă, cînd nu mai credem în acea viață de apoi, ceea ce poate înspăimînta, ceea ce ne doboară mintea în fața morții e acel „niciodată“, de care ne vorbește poetul nostru. Să mori, să nu mai vii îndărăt niciodată ! Dar ce este acest „niciodată“ ? Cum așa, niciodată ? Să

\* [Să mori, să dormi ;  
Să dormi ; cu vise, poate ; aci e-aci ;  
Căci visele din somnul morții...]

nu mai vii îndărăt o mie de ani, un milion, un miliard, miliarde de miliarde de ani, atîția ani cîți vor putea fi exprimați printr-un șir de cifre, a cărui lungime ar fi de la pămînt pînă la soarele strălucitor, dar... niciodată ? Pare că ai căzut într-o prăpastie, unde e întuneric beznă și te duci, te duci, și niciodată nu atingi fundul. Repetăm ; acest sentiment modern de groază în fața morții e admirabil exprimat prin versul ce am citat mai sus :

*Nu de moarte mă cutremur — ci de vecinicia ei.*

Dar, oricît de convingător ar fi acest argument, el nu poate să nimicească toate sentimentele dureroase care vorbesc pentru moarte.

Înțitul argument care a pledat pentru ea e că moartea are bunătățile ei, dîndu-ți odihna, iar răutățile ei nu sînt răutăți pentru că nu le simți. Dar după îngrozitorul „niciodată“, care a făcut să cadă jos talerul cumpenei în care era viața și să se ridice sus de tot celălalt, în care era moartea, trebuie un alt argument și mai puternic, alte sentimente, care să atîrne greu în cumpănă spre a o face să se plece înspre moarte. Acesta este argumentul că nici nu poți să trăiești apăsător de atîtea mizerii, de atîtea dureri. Iată cum e exprimat acest sentiment, în versuri energice :

*Viforoasă mi-e viața, și deșartă, și amară.*

Și altele, pe care nu le-am citat, cum e :

*Aș voi să nu-mi întrebe nimeni cugetul și plînsu-mi.  
Ca un vînt printre ruine — simt că-mi vijîie-ntr-o tîmple...  
E-ntuneric și cenușă...*

Aceste sentimente cad ca bucăți de plumb în talerul cumpenei, strigă tare : trebuie să mori, n-ai cum să trăiești, n-ai pentru ce să trăiești ! Care argument ar fi destul de tare ca să distrugă aste dureroase sentimente cînd argumentul cel mai tare cu putință, „niciodată“, n-a putut să le stea împotriva ? Logică e sinuciderea, distrugerea vieții încărcate cu dureri ; dar acum se ridică alte sentimente nelogice, lipsite de argumentare, dar adînc adevărate, anume : simțul de conservare, iubirea de trai, iubirea instinctivă pentru viață. Pare că, simțind primej-

dia, ele se azvîrl cu tărie, c-o sălbatică putere în cumpănă. Iată cum strigă, tremurînd de minie și de frică, instinctul de conservare, energia vieții :

*A, e negrăit de lesne să-ți răpezi un glonț în creier...  
Dar pe cer scînteie luna, dar în iarbă cînt-un greier,  
E-o mișcare, e un farmec care-n veci nu se mai curmă...  
Și cînd te întorci și cugești, lung privind ce lași în urmă,  
Simți că nu-i chip să te sature, c-a trăi i-o fericire.  
Primești orice suferință — dar eterna nesimțire,  
Nu. — Durerea are-un capăt, — Moartea-ți zice : Niciodată.  
Altă viață ?... altă lume ?... i-o poveste minunată,  
Însă ca să-i dea crezare, în veci mintea-mi n-o să poată.  
Eu o lacrimă de-aicea nu mi-aș da-o pentru toată  
Nesfîrșita fericire din viața de apoi.*

Și versul din urmă :

*Înainte morții mele — moartea dragostei de viață.*

Admirabil de adevărat. Ceea ce hotărăște pe omul care își pune întrebarea „a fi ori a nu fi“ să dea răspunsul afirmativ : „a fi“, pe Hamlet, ca pe oricare altul, nu e cutare ori cutare argument, nu e „visul după moarte“, nu e groaznicul „niciodată“, ci toată energia vieții, toate sentimentele de care nu poți să te sature, e dragostea de viață. Cu aceste simțăminte ne naștem, ele sînt în singele și nervii noștri, ele sînt grămădite de sute de generații care au fost înaintea noastră și moștenite de la ele. Poezia *Din prag* e cam lungă, sînt unele versuri care ar putea să lipsească fără a pricinui vreun neajuns pentru fondul emoțional, pentru cuprinsul poeziei, dar analiza sentimentelor multiple și argumentările, urmări logice ale lor, e făcută foarte bine în poezie. În această poezie, Vlahuță arată că este în adevăr, cum vom vedea și mai bine de acum înainte, un poet psiholog.

Dar se vede și altceva în această poezie : ea caracterizează ceea ce am numit fondul prim al poetului. Fondul prim al lui Vlahuță, ca și al lui Eminescu, nu e nici pesimist, nici decepționist, ci mai curînd optimist. Fondul prim arată o iubire de viață, o tendință egoistă, dar naturală, de a trăi și de a se bucura de toate bunătățile vieții. Și pe acest fond de optimism s-a altoit decepționismul lui, datorit, cum am spus, complexului întreg al vieții sociale. Vorbind despre creația lui Vlahuță din



punctul de vedere al ideilor și al sentimentelor ce cuprinde, n-am putea să trecem cu vederea poezia *Dormi în pace*, în multe privințe, cea mai bună din câte a scris poetul nostru. În ea găsim exprimată concepția și sentimentele religioase. Această concepție și aceste sentimente sînt însă deiste, creștino-deiste. Acest lucru va face pe unii din cititorii noștri să zîbească : și în adevăr concepția filozofică propriu-zisă a poeziei e aproape naivă. Dacă această concepție înfățișează credința poetului însuși în unul din stadiile dezvoltării sale ori dacă a vroit să zugrăvească în general sentimentele unui om religios, concepția ca atare tot naivă rămîne. Se înțelege că Dumnezeu n-a făcut pe oameni după chipul și asemănarea sa ; dar oamenii l-au făcut pe Dumnezeu după chipul și asemănarea lor, dîndu-i însușirile lor, mai exagerate, bineînțeles, concentrînd într-insul toate însușirile și cerințele morale, idealul lor moral. Acesta e de altminterlea un adevăr acumă prea cunoscut, aproape banal. De obicei însă nu se ia în seamă că Dumnezeu nu numai că e făcut după chipul și asemănarea oamenilor, dar fiecare om religios în parte își inchipuie pe Dumnezeu după chipul său : „*In seinen Göttern mahlt sich der Mensch*“\*. Omul își concentrează în Dumnezeu idealul său și cerințele sale de dreptate, simpatie și armonie universală. Și cum morala și cerințele morale ale oamenilor nu se aseamănă, ba chiar sînt foarte felurite, nu seamănă nici dumnezeii lor. Aici se vede dar limpede cît de mult poate să exprime poetul exprimînd pe Dumnezeuul său. Tema poeziei cred că o cunosc toți cititorii noștri. Poetul e la mormîntul iubitei sale, și iată ce gînduri îi vin „cînd de-a crucei muche rece își lipește tîmpla fierbinte“ :

*Citeodată, stînd aicea, la mormîntul tău, îmi vine  
Ca o furie nebună. Și-aș voi atunci, aproape,  
Față-n față colea, lîngă piatra astei triste groape  
Să-mi descind-acela, care, cu puternica lui dreaptă,  
Lumile le cirnuiește și-n văzduh astrii îndreaptă,  
Și eu, viermele din tină,  
Să-i cer astfel socoteală — lui, izvorul de lumină :  
Doamne, dacă nu se mișcă nici un pai de pe pămînt  
Fără știrea și voința ta, și dac-al tău cuvînt  
Este singura poruncă, cărei toate se supun ; —*

\* „Omul se zugrăvește în zeii săi“ (Schiller).

Dacă tu ești drept, puternic și nemărginit de bun,  
Spune, pentru ce adesea lovitura ta-i nedreaptă ?  
Pentru ce ne surpi credința-n judecata ta-nțeleaptă ?  
De ce — fulger — cazi pe-un templu, spinteci bolta ta sfințită,  
Și în fânduri crăpi iocana Maicii Domnului trăsnită ?  
De ce-așterni omătul iernei peste floarea lui april,  
Ș-un lînfoliu pe obrazul visătorului copil ?  
Pentru ce iai două inimi, căror tată zici că ești,  
Și, topindu-le în focul tinereței, le ursești  
Dor cu dor să-și împletească, prinse-n dragoste nebună,  
Și cînd se iubesc mai dulce și-și fac visuri împreună,  
Din senin îți vine-o toamnă ; zvirii țărina peste una,  
Iar pe cea stingheră — neagra jale pentru totdeauna !

Doamne, iartă-i pe aceia care-ncep să se-ndoiască.

Ceea ce se exprimă, ceea ce s-a dezvelit în aceste mag-nifice versuri, tremurînd de emoție, de viață, e cerința intimă a naturii poetului, cerința de dreptate, de bună-tate, de iubire, de simpatie, de armonie universală. Aceste cerințe, proprii intimei naturi a poetului, sînt concentrate într-un Dumnezeu din cer, iar cînd aceste simțăminte sînt lovite de realitate poetul se revoltă. Strigătul de re-voltă și de durere, care se simte în aceste admirabile versuri, e rezultatul dizarmoniei între cerințele ideale și morale ale naturii poetului și între realitatea lucrurilor. Dar cerințele ideale și morale nu sînt unicul element al credinței, al religiei, este altul, care, după Feuerbach, e chiar esențialul factor în producerea simțămintelor reli-gioase : acesta e *frica, teama*. Frica de necunoscut, de imensitatea misterioasă care ne înconjoară. Și acest sim-țămînt de frică face pe poet să zică : „Doamne, iartă-i pe aceia“ etc. Mai bine încă e arătat sentimentul de revoltă înăbușit de frică mai departe. Poetul stă la sicriul iubitei sale moarte, care :

Își da duhul, liniștită, ca un Mesia pe cruce,  
Am simțit atunci, Doamne, că din sufletu-mi se duce  
Pin' și drojdia credinții ce-o purtam ființii tale,  
Și mi-am zis : — Desigur, pasul, pe-a vieții noastre cale  
Nimeni alt nu ni-l îndreaptă : dumnezei — ne sîntem noi.  
Lumea asta-mbătrînită în mizerii și nevoi,  
Singură se cîrmuiește...

Aceste gânduri rele dispar însă când poetul iese sub minunata boltă înstelată a nopții, și psihologicește e perfect adevărată această trecere de la rebeliune la credință

la un om care n-are o concepție filozofică mai modernă, mai științifică.

În odaie e chipul galben din sicriu, dovadă atît de dureros de vădită a dizarmoniei care ațîță rebeliunea poetului; dar afară, singur, noaptea, în fața imensului necunoscut, trebuie să se manifeste elementul celălalt, frica, teama care face pe poet să zică :

*... E cu puțință să fim tot dintr-o bucată !  
Eu clipa de lut, și dînsa — vecinicia de lumină !  
Eu urăsc și plîng — ea trece zîmbitoare și senină...*

*Eu mă tîrî prin noroaie, ea plutește-n cer albastru...  
Cîtă depărtare, Doamne, de la vierme pîn' la astru !  
Dar cum lunecă prin stele, fără să le-atingă ? Cine  
Mîn-atîtea lumî, cu pază, pe cărările senine ?*

*O ! ce mic, și ce netrebnic m-am simțit atunci...*

Și versul de la sfîrșit :

*Am venit să-mi plec genunchii ș-a mea inimă spre Domnul.*

E vorba deci aici de un fel de demon poezic, ca la Eminescu. Inferioritatea concepției filozofice e vădită. Concepția științifică, filozofică modernă, care într-un „vierme“ vede oglindindu-se aceleași legi ca și în aștri; care vede în cel din urmă vierme confirmarea legilor care mîna aștrii pe cărările senine și misterul imens pe care omul poate niciodată nu-l va pricepe; această concepție filozofică e nu numai mai adevărată și mai științifică, dar și mai grandioasă și poate să dea un material mult mai bogat pentru creația poetică. Dar inferioritatea filozofică a acestei poezii nu trebuie, bineînțeles, să ne ascundă acele calități care fac din ea una din capodoperele poeziei române. Aceste calități, afară de admirabila limbă, sînt : sinceritatea și intensitatea emoției, adevărata și fina analiză psihică a simțămîntului religios și, în sfîrșit, un șir întreg de înalte simțăminte, cum e simțămîntul simpatiei și armoniei.

Pin-acum am vorbit despre scrierile lui Vlahuță mai ales din punctul de vedere al ideilor și simțămîntelor ce conțin. Să analizăm acum toate aceste scrieri mai ales din punctul de vedere artistic.

\*

În acest articol nu voi vorbi despre nuvelele lui Vlahuță, căci articolul ar lua o întindere prea mare, ci numai despre Vlahuță ca poet. Ca poet, Vlahuță e socotit între eminescieni, ba unii merg cu răutatea pînă să dea a înțelege că Vlahuță copiază pe Eminescu ! Să ne înțelegem mai întîi, în cîteva cuvinte, asupra influenței lui Eminescu, în general, asupra poeziei române contemporane. Nu mai încapem îndoială că influența lui e mare și cu totul legitimă. Eminescu e cel dintîi poet român care a exprimat în formă poetică cele mai adînci și mai zbuciumate gândiri și simțiri. Înaintea lui au fost oameni de mare talent, de pildă Alecsandri, care au avut limbă admirabilă, vers curgător, elegant, muzical, în care își exprimă simțămintele și gândirile lor. Dar aceste gândiri și simțăminte au fost ușoare, puțin intense, deloc zbuciumate. Ori cine dar s-ar ivi acuma pe orizontul poeziei române, fie chiar un talent și mai mare decît al lui Eminescu, cînd va fi muncit de „doruri vii și patimi multe“, cînd va avea de exprimat tot zbuciumul gândirii și simțirii, nu va putea să nu fie influențat de ritmul, de limba, de versul, de rima lui Eminescu, care întîiul a dat o exprimare poetică în limba românească zbuciumului vieții. A fugi de influența lui Eminescu în acest sens ar fi tot așa de absurd ca a fugi de limba românească. Însă această influență poate să fie de două feluri. Asupra unor poetași cu puțin talent (de băiețandri lipsiți cu totul de talent și care inițiază pe Eminescu nu vorbesc deloc), cu personalitate proprie foarte puțin pronunțată, această influență va fi nimicitoare. Simțirile și cugetările lui Eminescu vor fi absorbite de ei, dar se vor manifesta tot ca simțirile și cugetările lui Eminescu; dar, întunecate prin lipsa de talent a discipolilor, vor fi tot creația lui Eminescu, numai ștearsă, întunecată, moartă; chiar acel puțin propriu al lor, pe care l-ar putea produce acești poetași, nu-l vor produce din cauza influenței covârșitoare a lui Eminescu. Sînt însă alți poeți, adevărați poeți, care au o individualitate, o personalitate poetică a lor proprie, care exprimă simțăminte și gândiri proprii ale lor, care au de zis cuvîntul lor propriu aici, pe pămînt. Aceștia sînt poeți, poeți în toată puterea cuvîntului, dar și ei, fiindcă scriu după

ce a scris Eminescu, vor fi, cum am zis, influențați de limba lui, de ritm, cadență, rimă și, dacă temperamentele lor vor fi ceva analoage cu ale lui Eminescu, atunci și de tonul general al scrierilor lui. Această influență însă nu va face deloc să scadă meritul creației lor, care va fi în definitiv a lor proprie. Așa poet este Vlahuță. Am văzut că Vlahuță e o personalitate poetică, vom vedea aceasta și mai bine mai jos, comparînd creația lui cu a lui Eminescu. Această comparație va fi de îndoit folos, va lămuri pe Vlahuță, va lămuri în parte și mai bine pe Eminescu. Aici vom fi nevoiți însă să facem un înconjur.

\*

Taine și-a pus întrebarea : prin ce s-ar explica faptul că artiștii antici, clasici, au ajuns să exprime natura înconjurătoare ori corpul omului cu atîta plasticitate, cu atîta perfecțiune încît noi nu sintem în stare să-i imităm, deși sintem mai învățați, mai civilizați decît ei. Răspunsul dat de Taine e foarte ingenios și ar putea să fie exprimat astfel : apoi tocmai fiindcă sintem așa de învățați și de civilizați, am pierdut darul de a reprezenta cu atîta perfecție corpul omenesc și natura înconjurătoare. Cînd un om din antichitate, spune Taine, zicea copac, plop spre exemplu, apoi îl vedea în spiritul său, în toată întregimea lui, cu toate deosebirile individuale : mare, înalt, verde, cu ramuri multe, cu frunza mică, tremurătoare ; cînd însă omul modern zice copac, cel dintîi lucru ce-i vine în gînd e : din ce familie și specie botanică face parte ; toate deosebirile individuale ale copacului se pierd în abstracția clasificării ; capul nostru e plin de numiri, de abstracții, așa că se face tot mai mult incapabil de a reproduce impresiile prime și directe. Același lucru în privința corpului omenesc. Cînd omul Greciei antice zice corp omenesc, își reprezenta un piept larg, un bust puternic, mușchi încordați etc. ; pe cînd acum cînd zicem om — apoi începem să ne gîndim la calitățile lui interne, dacă e bun, rău, cuminte, învățat, la soarta și la menirea lui pe pămînt... Într-un cuvînt, cugetăm acum prea mult și vedem, auzim, simțim direct prea puțin. Mulți văd în această evoluție a cugetării pieirea poeziei și a artelor în genere. Cu cît, zic ei, se va dezvolta știința

și cugetarea, cu atît arta va pierde din însemnătate, va dispărea.

Cum vedem, chestiunea e destul de însemnată ca să merite să mai spunem cîteva cuvinte în privința ei, cu atîta mai mult că ne e absolut trebuincioasă pentru acest articol. Să vedem despre ce e vorba. Toate lucrurile înconjurătoare fac impresie asupra noastră, sînt simțite de noi și formează în spiritul nostru reprezentări ale acestor lucruri. Reprezentarea obiectului, produsă în spirit, păstrează calitățile și caracterele individuale ale obiectului. Așa, cînd zicem, spre exemplu, trandafir, în spiritul nostru se produce reprezentarea trandafirului așa cum este el : rotund, cu foile resirate albe, roșii ori gălbui...

Din nefericire, noi nu putem să ținem minte toate lucrurile, așa de multe și așa de felurite, și cu cît studiem mai mult natura, cu atîta aceste obiecte se înmulțesc. Noi nu putem să cugetăm prin obiecte, pentru că sînt prea multe, imens de multe, sintem dar nevoiți, prin organizația noastră psihică și mentală, să formăm grupe din mulțimea de obiecte care ne înconjoară. Așa, spre exemplu, pe trandafir îl punem în grupa florilor în care e și garoafa, și camelia, și micșuneaua... Dar cînd zic floare se pierde în mare parte tot caracterul individual al trandafirului, al garoafei etc. Pe urmă, după anumite semne, pun trandafirul într-o grupă și mai mare, într-o grupă imensă și zic că e un corp organic. Dar, zicînd corp organic, se pierd cu desăvîrșire toate calitățile și semnele individuale ale floarei, concretitatea, caracterului și ajungem la o abstracție. De la fenomenele simple ne ridicăm la fenomene complexe ; de la ele la legile fenomenelor, și cu cît ne ridicăm mai sus, cu atîta cugetăm mai exclusiv prin abstracție : aceasta e o necesitate a cugetării noastre, a cunoștințelor omenești.

Ar urma oare de aici că arta și poezia trebuie să dispară ? Deloc. Mai întîi nu e încă dovedit că ar fi un așa mare antagonism între cugetarea prin abstracții și cugetarea prin obiecte concrete, încît cea dintîi să excludă cu desăvîrșire pe cea din urmă. Putem foarte bine să ne închipuim un viitor cînd oamenii au să fie mai fin, mai normal organizați decît azi ; ne putem închipui un om care să fi ajuns la cele mai înalte margini ale cugetării abstracte și totuși să păstreze însușirea de a percepe trandafirul cu toată frumusețea lui, cu toate caracterele

lui concrete și individuale. Dar, chiar dacă n-ar fi așa, ar urma numai că poezia și arta în general își vor schimba caracterul, dar nu că vor dispărea.

În adevăr, poetul nu ne zugrăvește trandafirul, ci emoția ce i-a produs și așită în noi aceeași emoțiune. Esențialul caracter al artei e dar emoțiunea, și a spune că în viitor va dispărea arta înseamnă a susține o teză absurdă : că în viitor nu vor mai fi emoții. Absurditatea e vădită. Adevărul e că oamenii, cu cât se vor cultiva, se vor dezvolta, cu atita sistemul nervos chiar va fi mai fin, cu atita și sentimentele se vor rafina, cu atit și emoțiunile vor fi mai intense, mai variate, mai înalte.

Ceea ce trebuie dar să prevedem pentru viitor e o înflorire uriașă, o imensă dezvoltare a artei. Cel mult putem zice că arta își va schimba caracterul ; în loc de a așita în noi emoțiuni prin forme frumoase, ni le va așita prin idei ; în loc de a zugrăvi un corp frumos omenesc, ne va zugrăvi stări sufletești. Personal cred că arta viitorului va exprima și cele mai frumoase și armonice forme, și cele mai înalte idei filozofice, și cele mai adinci și mai variate stări sufletești. Dar, oricum ar fi viitorul, în prezent noi, în adevăr, vedem o tendință către schimbarea caracterului artei, înlocuind formele frumoase prin idei și forma corpului omenesc prin stări sufletești. În pictură e o tendință bine pronunțată de a zugrăvi în loc de trupuri goale (de pictura pornografă, care speculează asupra simțămintelor erotice, pentru a face bani, nu vorbesc) — oamenii îmbrăcați, și interesul tot se concentrează în expresia sentimentală, morală și intelectuală a feței, în ideea ce exprimă tabloul, în stările sufletești ce arată. Așa sint tablourile marilor maestri moderni Munkácsy, Matejko, Veresziaghin, Siemiradzky etc.

În poezie este iarăși o tendință de a exprima idei filozofice și stări sufletești mai mult decit forme frumoase, natură, peisagiu. Pentru unii poeți și pictori moderni, luna, stelele, florile, izvorul răcoros, pădurea verde, asfințitul de soare, toate acestea, care făceau tema principală a poeziei lirice a altor vremuri, parcă nu există, nu le bagă în seamă, ori, dacă le bagă în seamă, apoi nu pentru emoțiunea directă de frumos ce ne produc, ci pentru unele idei pe care ar putea ele să ni le sugereze. Așa, pentru a da un exemplu lămurit, e marele maestru rus Dostoievski. În zecile de volume ce a scris el, între

care sint capodopere ale geniului omenesc, peisagiul, natura înconjurătoare cu tot farmecul imens parcă nu există. Dostoievski n-o vede, toată puterea spiritului său genial e îndreptată asupra omului, numai asupra omului, asupra ideilor, cugetărilor, dorințelor, pasiunilor, durerilor, și mai ales durerilor lui. Din cauza acestui interes, din cauză că ochii lor sint așintiți numai asupra capului și a inimii omului, ei pierd interesul și chiar puțința de a vedea într-un mod artistic altceva decit capul cu cugetările lui, inima cu pasiunile, bucuriile și durerile ei.

Acest exclusivism, ca orice exclusivism, e vătămător pentru artă, nu mai încapă îndoială, dar în parte tot el a făcut cu puțință ca Dostoievski să fie unul din cei mai mari analiști sufletești ai omenirii, să se ridice cu analiza sa pînă la Shakespeare. Lăsăm pentru altă dată dezvoltarea mai amănunțită a acestei chestiuni, aici vom spune numai că Vlahuță e din această grupă de artiști psihologi. În volumul de poezii al lui Vlahuță, toată largă și frumoasa natură dumnezeiască lipsește aproape cu desăvîrșire. Care să fie cauza ? E oare o cauză chiar organică, adică așa e felul talentului lui Vlahuță de a nu vedea natura, ori mai bine zis de a nu fi impresionat atit de tare de ea, de a nu simți destul de tare pentru o manifestare artistică, ori Vlahuță o trece cu vederea numai pentru a se îndeletnici cu altceva care-l interesează mai mult, cu psihicul omului ? Eu cred că și una și alta. Faptul că ține exclusiv la ideile și simțămintele omenești arată că simțirea-i artistică pentru natură nu e destul de puternică ; dar e departe de a-i lipsi cu desăvîrșire. Așa, spre exemplu, sint cîteva peisagii frumoase în nuvele, tot așa e următorul *Sonet* din volumul de poezii :

*Vuind s-azvîrl șuvoaiele devala,  
Pe deal stă zarea de brînduși albită,  
În aer i-o căldură liniștită,  
Pe bolți un nor de-argint se rupe-n pale.*

*Sar apele din matca prîdîdîță ;  
Un cocostîrc, pe mal, pășește agale  
Dînd spaima-n broaștele ce-i fug din cale  
Ies aburi calzi din paștea-ncropită.*

*Și nici un sloi n-a mai rămas pe gîrlă,  
Doinînd, s-aude trișca de la tîrlă ;  
Iar mei, strînși în cîrduri, zburdă-n soare.*

*Pământu-ntreg, ca-n prima-i dimineată,  
Se umple de lumină și viață;  
Iar inima-mi se-ntunecă și moare.*

Se înțelege că aici nu se mai simte puternicul geniu al lui Eminescu în zugrăvirea naturii, cu toate acestea icoana primăverii e frumoasă, cam răzleață, nu-i vorbă, dar frumoasă; însă aceasta și încă una, în poezia, *De la fereastră*, sînt aproape unicele. Încolo, în unele poezii cîteva versuri, cîteva icoane neînsemnate și atîta tot. În poezia *Luna și noaptea*, luna se sfădește cu noaptea. Această poezie e, de altmintrelea, una din cele mai slabe. Dar iată alta *Pe deal*. Stîncă vorbește cu gîrla. Iată răspunsul gîrlei în versurile din urmă:

*Tu, răspunde gîrla stîncei, tu ai somnul drept ursită,  
Eu în mine port viața. Dormi. Eu sînt neadormită!  
Și port grai în a mea undă, și din leagăn la mormînt,  
Merg, și-n mersul meu spun lumii că-i cumplit al vremii zbor,  
Că-s zădărnicii, nimicuri, toate cîte-s pe pămînt,  
Și că totu-i trecător:*

Se poate să ne placă mai mult decît gîrla vorbitoare emoția produsă de gîrlă cu apele murmurînd, bătînd încet în mal, răcoroasă; dar aceasta chiar nu trebuie să ne oprească de a pricepe acea putere cu care, în versurile de sus, e exprimată o idee abstractă despre vecinica mișcare și curgerea vremii.

Foarte caracteristică, e altă poezie: *În pădure*. Titlul ne-ar îndreptăți să credem că ne vom afla adevărat într-o pădure, într-o pădure vie ca a lui Eminescu, cu copaci verzi, cu răchiți, cu tei încărcăți de flori, cu apele murmurînd, în care se oglindește luna, cu greieri, fluturi, bondari și alte dihanii de-ale pădurii. Nu însă! Pădurea îl interesează în adevăr pe poetul nostru numai într-atîta întrucît ea ațîță în sufletul lui amintirile copilăriei, cu toate emoțiile dulci, cu toate basmele ei, cu caii care mănîncă jăratec, cu Cosinzene ascunse în palate, cu crai luptîndu-se cu zmei și biruindu-i... Dacă toate aceste emoțiuni sufletești ale copilăriei ar fi putut să-i vină în suflet în alt loc, în odaie, spre exemplu, atunci odaia foarte bine putea să înlocuiască pădurea. De altmintrelea, în toată poezia avem numai trei-patru versuri despre pădurea propriu-zisă. Așa, de la început:

*Cum m-adicește-n visuri lăuntru-tău feeric,  
Și cît pari de sfîntă!... Tu mă uimești, pădure,  
Cînd pe sub bolți tăcute și pline de-ntunerice...*

Și la strofa din urmă:

*Copaci blajini — amicii copilăriei mele,  
Lăsați potop de frunze aicea să mă-ngroape...*

Atîta e tot despre pădure, și chiar aici numai cuvintele „potop de frunze” ne mai aduc aminte de pădure. Încolo sînt „copaci blajini”. Adică nu sînt nici plopi, nici răchiți, nici tei, ci un ce mai general, mai abstract, „copaci”. Și acești copaci nu sînt verzi cu ramuri largi, ci blajini, au o calitate cu totul omenească. Într-un cuvînt, pădurea lui Vlahuță nu e pădure vie, ca a lui Eminescu, ci o pădure abstractă, din povești. Dar, dezinteresîndu-se de mai toată natura înconjurătoare, cu atît mai mult se interesează de omul însuși. Din colosalul concert ce cîntă natura imensă, poetul nostru se aude numai pe el, îl pasionează, îl pătrunde numai acea muzică, cîteodată atît de discordantă, cîteodată dulce și dureroasă, a coardelor inimii omenești. Și aici e esențiala diferență între el și Eminescu.

Eminescu auzea tot imensul cor al naturii, deosebea fiecare glas în parte, deosebea mai ales cîntul sublim al coardelor propriiei sale inimi, avea însă o ureche ceva mai puțin fină cînd era vorba de coardele inimii altor oameni. Vlahuță aude aproape numai coardele inimii omenești, ale inimii sale și ale altora, și pe cît e vorba de ale altora nu numai că îl ajunge pe Eminescu, ci îl întrece. Noi am făcut încîtva cunoștință cu analiza psihică a poetului nostru analizînd două poezii: *Din prag* și *Dormi, iubito*. Am auzit vibrarea inimii unui om căruia îi vine să se ucidă și a unui om credincios în fundul inimii, dar căruia îi vine să se îndoiască de Dumnezeu.

Iată acum cum vibrează și plînge inima unei mame al cărei copil e pe moarte:

*Toată jalea mea pustie  
Mi-oi preface-o-n rugăciune la picioarele Presfintei,  
Și-n cucernică-nchinare, și plîngînd sta-voi nainte-i,  
Pîn' ce l-oi vedea din somnu-i ochii mari blînd deschizîndu-și,  
Zimbîtor cătînd spre mine, și mînușele tinzîndu-și...  
Eu atîta am pe lume, pe cînd ceru-i plin de îngeri!*

Cît sună de adevărat și de jalnic această naivă soco-teală: „Eu atîta am pe lume — pe cînd ceru-i plin de ingeri!” Și iată suprema rugăciune a acestei mame înaintea celei care simbolizează durerea tuturor mameilor, înaintea mării „*Mater dolorosa*“.

O, îndură-te, privește-l,  
Și din ochii tăi c-o rază de viață încălzește-l!  
Căci tu știi ce farmec dulce-i să-ți lipești pruncul de piept,  
Așintit să-ți stea asupra-i și prin somn ochiul deștept,  
Și cum inima-ți tresare, c-un scîncit cînd el te cheamă,  
Să-l acoperi cu iubirea și cu paza ta de mamă.  
Vezi-l, tînjitor, cum doarme-n frumuseța-i îngerească!  
Cum putere ar fără dînsul mama lui să mai trăiască?...  
Te îndură — din văpaia vieții tale dă-i viață,  
Să-mi cuprindă iar grumazul, cu micuțele lui brațe.

Cît de adevărată și dureroasă e această rugăciune în marea ei simplitate!

Una din creațiile poetului nostru în care s-a arătat variatul lui talent ca observator psiholog e incontestabil admirabila satiră *Liniște*. Am mai spus că tema acestei satire e poziția umilită și înjosită a artistului și a artei în societatea noastră. Tema în sine e de o importanță capitală. Artă atinge prea mult viața omenirii pentru ca pozițiunea ei în societate să nu ne intereseze, ea caracterizează încîtva chiar societatea însăși. Și e neîndoielnic că poziția artei în republica ateniană ori în Europa din vîrsta de mijloc, în cea din timpul Renașterii, a fost în unele privințe mai bună decît acum. Pare că artă se învoia mai bine cu manta ateniană, cu armura unui baron feudal și cu rasa unui călugăr decît cu fracul, căptușit cu bilete de bancă, al unui baron financiar modern. Mult talentatul și încă mai mult cunoscutul decît talentatul scriitor francez Zola apără și laudă poziția artistului și a artei în societatea de azi zicînd că e mult mai bună decît în societatea feudală, unde artistul era în deplină atîrnare, sluga, robul unui papă ori al unui duce. Se înțelege că e adevărat, și ar fi o nebulie de a lăuda în general viața de pe atunci, în opoziție cu viața modernă, și de a lăuda în general poziția artiștilor în vîrsta de mijloc. Dar un spirit analizator trebuie să țină seamă de bunele și de relele unei societăți și, comparînd două stări sociale, din care una nemăsurat mai bună decît alta, poate să găsească oareșicare trăsătură socială în societatea cea rea, care să

fie mai bună decît în cealaltă. Se înțelege că un artist era la urma urmei sluga unui duce ori a unui papă, dar ducele care proteja pe Tasso, dar papii din epoca Renașterii au fost admirabil cunoscători în ale artei, adînci cunoscători, care erau în stare să fie cuprinși de entuziasm adevărat nebun pentru o mare lucrare de artă. Entuziasmul însă, ca atmosferă înconjurătoare, e tot așa de trebuitor pentru producțiile artistice ca lumina pentru floare. Azi însă un yankeu, un baron financiar modern, un milionar din America cumpără toate tablourile cele mai prețioase dintr-o expoziție fără ca să le vadă măcar, prin comisionarul său, și poruncește să le așeze în galerie. Și, iată, se strînge burtă-verzimea, negustorii de vite și de fel de fel de rente, groși în pîntece și mai groși la pungă, se strîng să admire producții de artă, pe care ei le înțeleg tot atît cum înțelegea măgarul din fabulă cîntecul privighetoarei. Nu-i vorbă, ei nu se prea uită la tablouri, dar în schimb, cu atîta mai mare luare-aminte, se uită la prețurile scrise în josul fiecărui tablou. Au drept bieții oameni. Oare după suma tuturor cifrelor scrise nu se poate afla: cam ce credit merită onorabilul în piață? Au dreptate... Dar artistul care și-a pus tot sufletul, toată inima, sîngele său, sucul nervilor săi în crearea tabloului, artistul care a suferit atîta cînd s-a despărțit de tabloul său ca de o iubită ori de un copil mult iubit, ce trebuie să simtă gîndindu-se la această nepăsare? Și oare această lipsă de entuziasm nu va omorî, prin *contrecoup* chiar entuziasmul în inima artistului? Aici e întrebarea. În ziua de azi, în societatea noastră, a cărei viață materială e bazată pe producție de mărfuri, valori de schimb, artă e și ea o marfă, o valoare de schimb și, ca și cum ghetele, panglicile și untura de porc, e un articol de negoț, un articol de export. Valoarea unui tablou genial se deosebește de valoarea unturii de porc numai din punctul de vedere al cantității, nu însă din al calității, pentru că, dacă pentru un om modern acest tablou genial va valora mai mult decît un butoi de untură, va valora însă mai puțin decît o mie ori două mii de butoaie.

În trecut punem în evidență aceste fapte acelor min-toși care caută cauzele pesimismului în artă aiurea decît în complexul cauzelor sociale. Tocmai această poziție păcătoasă a artei, în societatea contemporană, e tema admirabilei satire: *Liniște*. Această temă, de un mare și



adînc înțeles social, e și minunat de bine exprimată. Ar trebui s-o prescriem aici toată, pentru a arăta acea fi-nețe de analiză psihică, acea ironie amară și batjocori-toare cu care poetul lovește în timpita mulțumire de sine, în nepăsarea pentru tot ce e adevărat, înalt, frumos și bun, acea revoltă a unui suflet generos, acea izbucnire a unei mîndrii legitime și acea amărăciune și durere de a vedea profanat tot ce-ți e sfînt, tot ce constituie cultul tău. Am zis că Vlahuță nu vede ori, mai bine zis, nu se uită la ceea ce se petrece în natura înconjurătoare, în schimb însă cît de bine vede el ceea ce se petrece în-tr-un loc unde sînt strînși oameni, într-un salon, spre exemplu. Acolo el vede aproape fiecare mișcare, acolo aude aproape fiecare vorbă :

*S-or găsi și pentru tine, suflet generos și mare,  
Și-ncă mulți, ca să-ți arunce un cuvînt de-ncurajare.  
Vei avea cîntecul să intri și prin casele bogate,  
Unde ți-or întinde mîna c-o-ngrijită bunătate  
Doamne mari, cari-și vor face ochii mici ca să te vadă,  
Tineri parfumați, de spirit, sclivișiți ca de paradă,  
Și domni gravi, plini de afaceri, ce te-or întreba, discret :  
Cam ce sumă să cîștigi cu-a lui versuri un poet !...*

*După masă — se-nțelege — doamnele te vor ruga,  
Cu obicinuitul zîmbet, ca să le citești ceva.  
Tu, mișcat de atîta cîntec, îți scoți foile îndată,  
Sfîcios cîntînd la lumea ce-mprejurul tău stă roată,  
Te închei frumos la haină și... începi. Una suspînă,  
Alta rîde, face semne și s-apeacă spre vecină.  
Conversația începe : de copii, de slugi, de rochii...  
„Are haz”, șoptește gazda, spionîndu-te cu ochii.  
„Uf, ce anost ! Cine-i ăsta ?” într-un colț se-ntreabă două.  
„De, închipui-ți, sârăcul !... De povești ne arde nouă ?”*

*Spune-acum, dacă-ți surîde o asemenea viață,  
Și de crezi că e o soartă fericită și măreață  
De-a lăsa acestor oameni dreptul să te umilească !  
Căci pentr-un sărac ce simte, nu e rană sufletească  
Mai grozavă decît mila rea și disprețuitoare,  
Cu care-l privesc bogații din deșarta lor splendoare !*

Și aceste două versuri energice, pline de mîndrie, aproape geniale :

*A, nu-ți tăvăli talentul prin saloanele bogate,  
Unde capul nu gîndește, unde inima nu bate.*

\*

Vlahuță a cîntat și el iubirea. Această temă predilectă a celor mai mulți poeți ocupă la el mare parte din tot ce a scris. În cîntarea iubirii se caracterizează, se desemnează și mai bine personalitatea, individualitatea poetică a lui Vlahuță și totodată adînc deosebire între el și Eminescu. O singură asemănare e între acești doi poeți, cînd e vorba de iubire. Ca și Eminescu, Vlahuță are cult pentru iubire, pentru dragoste. Viața fără dragoste e pentru poetul nostru lipsită de orice preț, e moartea. Unei femei care nu e în stare să fie cuprinsă de patima iubirii, poetul îi zice :

*E păcat că ești femeie,  
Și păcat că ești frumoasă.*

Unei femei căreia i-a trecut vremea iubirii, poetul îi cîntă un groaznic : *Vecinica pomenire.*

*Nu vezi tu, că îndărătu-ți e-ntuneric și pustiu !...  
Și n-auzi cît de sinistru sun-a groapă și-a sicriu...*

*Dumnezeu trece făclia dragostei din mîna-n mîna,  
Noaptea cade grea și rece peste inima bătrînă !*

Așa și este, nu-i vorbă, cînd inima femeii nu e încăl-zită de nici un alt ideal decît de idealul iubirei erotice.

Iubirea, pentru poet, absolvă toate păcatele. Unei fe-meii care cade iubind, poetul îi zice :

*Poți să cazi fără mustrare... ale tale dulci păcate  
Negreșit că și de oameni și de sfinți îți sînt iertate*

Dar ce sfinți ! Pe Dumnezeu însuși, și încă pe Dum-nezeul creștinesc, poetul vrea să-l facă complice al ace-lora care sînt „prinși de dragoste nebună” \*. O idee nu tocmai creștinească, dar foarte caracteristică pentru cultul dragostei la poet, ca și pentru cultul lui Eminescu, cînd zice :

*Și noaptea candelă s-aprinzi  
Iubirii pe pămînt.*

Pînă aici e oarecare asemănare, dar de aici începe deosebirea. Eminescu a exprimat aproape numai iubirea

\* Vezi *Dormi în pace.*

sa proprie; Vlahuță, mai ales iubirea altora, iubirea femeilor în general. Eminescu, în zugrăvirea iubirii, rămine artistul plastic, artistul formelor frumoase. Iubirea e zugrăvită printr-un cap culcat pe un sân, prin o sărutare, prin îmbrățișarea unor mini albe, reci și frumoase, parcă sculptate, de marmură, prin împletirea și despletirea unui păr lung, moale, de aur, și astea toate în lumina lunii, pe malul unui lac, sub umbră dulce de răchită. Iubirea e dar zugrăvită prin forme frumoase și plastice. Cînd Eminescu zugrăvește iubirea altora, ca în *Călin*, el, ca analizează sufletească, răscolește numai stratul întii sufletesc, dacă putem să ne exprimăm așa, și numai într-aita încît îi e trebuincios pentru plastic și frumos.

Numai cînd propria sa inimă e rănită de durere, ca în *Despărțire* ori în *Satira a IV-a*, el scoate strigări de o adîncă însemnătate sufletească. Dar, în general, iubirea e, mai înainte de toate, pentru Eminescu plasticul și formele frumoase, și o zugrăvește numai întrucît ea se manifestă plastic și frumos.

Cu totul altăceva e iubirea pentru Vlahuță. Pentru el iubirea e mai înainte de toate un simțămînt omenesc și îl interesează, îl pasionează ca atare, în afară de frumusețea formelor prin care s-ar manifesta. Din formele materiale ale manifestării iubirii, el păstrează numai strictul necesar, fără care ar fi cu totul neînțeleasă.

Pe el îl interesează, îl pasionează simțămîntul iubirii în sine, și de aceea și analiza psihică a iubirii, ca simțămînt, e mai adîncă la Vlahuță decît la Eminescu. Vlahuță nu se oprește la stratul întii al simțămîntului, unde iubirea se manifestă idealistic și frumos, ci adîncește tot mai tare, pînă la drojdiile simțămîntului, și nu se dă înapoi cînd acolo, în adîncime, iubirea adevărată îmbracă niște forme brutale și animale, încuibate prin atavism în adîncimea sistemului nostru nervos, în adîncimea spiritului nostru. Simțămîntul iubirii, așa cum e exprimat de Vlahuță, e mai puțin frumos decît la Eminescu, dar e mai adînc și mai adevărat omenesc. Cum am zis, de cadrul exterior al iubirii se îngrijește așa de puțin încît zice:

*Acum, cînd nu ne iubim,  
Vino cu mine-n țințirim.*

*Ce de mai cruci stau pe cărare;  
Aicea-i prima sărutare.*

Desigur, nu se putea găsi un loc mai puțin potrivit pentru prima sărutare. Dar ceea ce iubirea pierde în frumusețe cîștigă în seriozitate. Pentru că iubirea zugrăvită de Vlahuță e serioasă, foarte serioasă, e un simțămînt cu care nu poți glumi, dulcea ironie a lui Eminescu din *Călin* n-ar fi de fel aici la locul său. Iată cum zugrăvește Vlahuță simțămîntul și bucuria întîlnirii:

*O, de cîte ori, în urmă, de cu vreme stînd în prag  
Și uitîndu-te în cale-i cu ochi lacomi și fierbinți,  
L-așteptai, sfîrșit să puie dulcele tale suferinți,  
Și mureai pîn' să se stingă razele în asfințit,  
Mai curînd să vie sara, cînd, sfios, al tău iubit  
Se rupea din întuneric...*

*Ah, cît de încet mai vine,  
Îți ziceai zărindu-i umbra. — Pin' s-ajungă lîngă tine,  
Îți părea o vecinicie de-așteptare și de dor.  
Tu-l sorbeai din ochi, privindu-l. El s-apropia ușor...  
Tresăreai înfiorată ca de-un farmec din povești;  
Și, nemaștiind ce cugești și-n ce lume mai trăiești,  
Te lăsași, în brațe-i, moale de-a plăcerii căldă lene,  
Ca un flutur prins în pară tremurau a tale gene  
De atingerea și focul pururea-nsetatei guri  
Cînd stăteai a ta iubire pîn' la moarte să i-o juri  
Găseai prea neîncăpătoare, prea îngust-a ta viață.*

Sentimentul e puternic. Și mai puternic încă e într-o altă poezie admirabilă, *Ce dor*. În această poezie e de asemenea vorbă de primele dorințe și de prima iubire a unei fete, ca în *Călin*. Cititorii să facă singuri comparație.

Cităm cîteva strofe strinse din această poezie. Cităm, fără a ține șirul, numai ceea ce e mai caracteristic:

*Ce dor trebui să te cuprindă  
De dragostele din povești,  
Cînd te privești toată-n oglindă  
Și vezi cît de frumoasă ești!...*

*Cînd singură parcă te sperii  
De patima ochilor tăi,  
Ce ard de farmecul durerii,  
In spasmul visului dîntăi...*

*Iar noaptea, cînd te culci în pat,  
Ca-n friguri, te cuprind călduri,  
Și piept și tîmple ți se bat  
De-a gîndurilor dulci torturi.*

*Și-nvinsă de dorinți secrete,  
De oarba inimii furtună,  
Te-ntorci cu fața la părete  
Și-ncepi să plîngi ca o nebună...*

*Ca mîni ți-o răsări în cale  
Frumosul tînăr visător...*

*Ș-aveți să tresăriți deodată,  
Cuprinși de-aceiași farmec sfînt ;  
De-a lui privire înfiorată,  
Pleca-vei ochii în pămînt.*

*A voastre mîni se vor atinge,  
Tremurătoare și fierbinți,  
Și pe-amîndoi vă vor încinge  
Aceleași lacome dorinți.*

*El dornic are să te soarbă  
Cu ochi adînci și pătimași,  
Tu-nvinsă de-o iubire oarbă,  
La sînu-i cald ai să te lași.*

*Și moale, ca de somn topită,  
O vorbă neștiind să-i spui,  
Vei sta așa, înmărmurită,  
Obrazul tău lipit de-a lui...*

Împreună cu admirabilele sonete ale lui Eminescu (în care e însă exprimată propria iubire a poetului), această analiză sufletească a unei iubiri e cea mai adîncă și pătrunzătoare din cîte s-au făcut în literatura română. Și e vădit că simțămîntul profund care se arată în aceste versuri e un simțămînt serios, aproape sinistru. E o adîncă patimă omenească, o patimă care la fiecare moment poate să izbucnească. Puneți-i stavilă și ea va izbucni cu o furie nebună, răsturnînd totul în drum, rupînd cele mai sfinte legături, răsturnînd toate convențiile sociale, prefăcînd în cenușă fericirea sa proprie și acor-surile sufletești.

Și poetul nostru așa e de conștient de această atottriumfătoare patimă, de puterea ei neînvinsă, încît, foarte supus el însuși, dă sfat și altora :

*Nu căta mistuitoarei  
Patimi stavilă să pui.*

Dar dacă-i pui stavilă ? Poetul și-a pus această întrebare și i-a dat și răspuns. Întîlnind aceste stavile, patima ori le distruge, ori nimicește corpul pătimaș. Într-o nuvelă, *Epraxia*, o femeie tînără, plină de viață, e călugăriță. Convenția socială, religia e dar aici stavila care se împotrivesc manifestării iubirii firești. Neavînd putere să distrugă această stavilă, *Epraxia* e consumată de puterile pătimașe care fierb în ea, e distrusă, moare de oftică. Și băgați de seamă că *Epraxia* nu e amoretă de nimenea. E vorba de pornirile instinctive ale corpului, și aceste porniri instinctive sînt destul de tari pentru a consuma un corp frumos, tînăr și plin de viață. În admirabila poezie *Iertare*, alte condiții și convenții sociale pun stavilă iubirii ; o femeie tînără, frumoasă, străbătută de dorul iubirii, e măritată după un moșneag bătrîn, pleșuv, girbovit. E o întîmplare din nefericire atît de deasă, pe cît e și de arhimorală și hidoasă. Să vedeți însă cu ce furie brutală se manifestă patima omenească, zdrobită în picioare de societate.

Ea, poate aceeași *Epraxie* (vorbim de concepția poetului, care poate să moară și să învie), vine de la bal, ca M-me Bovary a lui Flaubert, unde a jucat cu un tînăr frumos, și iată sentimentele care o mistuie :

*Și rămii așa-nceștiindu-ți peste cap brațele goale,  
Cu picioarele desculțe îngropate-n blană moale,  
Nu gîndești nimic, și totuși simți că te aprinzi la față,  
Te-nfiori ca de-o străină și fără-nțelea viață,  
Ce s-a deșteptat în tine ; parcă te sfîrșești deodată  
Într-o lene caldă, dulce ; apoi iar tresai ; te-mbată  
Pofta strîngerei în brațe...*

*Ah, atunci — ca prin minune,  
De-ar ieși el, ca o roabă, tremurînd i te-ai supune ;  
L-ai lăsa să te-njosească, să te calce în picioare :  
Cu ce drag ți-ai da viața, dacă ar fi să te omoare  
În aprinsa, fericita și sălbateca-nceștere  
A nervoaselor lui brațe !...*

*Trîști și obosiți, în juru-ți, ochii cată dureros,  
De-un suspin îți saltă pieptul, moi îți cad brațele-n jos.  
Și te culci. Tot trupu-ți arde ; ca de spaimă sînu-ți bate ;  
Te-ntinzi leneș-n răcoarea dulce-a pînzelor curate,*

*Și-nchizi ochii. Somnul însă, te-astîmpere, nu vine,  
Căci s-au pus atîtea gînduri stavilă-ntr-e el și tine,  
Căci ți-aprinzi singură capul cu vedenii felurite :  
Te gîndești la multe alte nopți, nespuse de fericite,  
Și te-mbeți de voluptatea visurilor ce-ți înșiri,*

*Pradă unor desfrîinate și bolnave-nchipuiri...*

*Unde-s ochii arși de doru-ți, să te vad-așa, culcată,  
Cu adîncă lor privire fioros să te străbată!...  
Unde-s buzele-nsetate, răsufierea să ți-o soarbă?  
Unde-i el, stăpîn pe gîndul și pe patima ta oarbă?...*

Poetul nostru știe dar că aici avem a face cu un sentiment anormal, desfrînat, bolnav. O patimă, o pasiune omenească, pentru a fi pricepută adînc, pe deplin, trebuie analizată în manifestările ei anormale, în manifestările ei cele mai extreme, sub cea mai mare apăsare, cînd inima e gata să se rupă în bucăți. Și iată de ce sub această mare apăsare au zugrăvit patimile omenești cei mai mari analiști ai omenirii, cum sînt Shakespeare, Balzac, Dostoievski. Tot sub acea apăsare, tot în manifestarea ei cea mai extremă a vrut să ne zugrăvească poetul nostru patima iubirii fizice, și, dacă a reușit, să judece chiar cititorii noștri. Cît e de înfiorător, de brutal acest simțămînt cînd își găsește expresia în dorința, în voluptatea de a fi bătută, călcată în picioare, prefăcută în roabă, sugrumată. Și cît e în același timp de adevărat! O emoțiune, o încărcare nervoasă cere să fie descărcată prin o manifestare corporală externă. Așa, spre exemplu, cînd sîntem emoționați, umblăm iute prin casă, strigăm ori plîngem. Dar aici încărcarea nervoasă e în gradul cel mai mare, și de aceea și descărcarea ce se cere e atît de sălbatică. E adevăr. Și cu putere incomparabilă e exprimat în versurile citate, ca în toată poezia! Repetăm, poetul știe perfect că simțămîntul într-o atare manifestare e anormal, e desfrînat, e o boală. Dar a cui e vina?

*Un bătrîn pleșuv și gîrbov, slab, nervos și mic la stat,  
Binișor înaintează — ți s-o apropie de pat,  
Cu evlavie-ți ia mîna, ca pe-o moaște, ș-o sărută;  
Sub privirea lui duioasă tu stai rigidă și mută.  
Cu ochi galeși ți cerșește un suris, o vorbă bună,  
Dragostea-i chinuitoare ne-nvăzînd să ți-o mai spună  
Și tăcerea ta e plină de muștrare și de ură.  
Vede bine că-i ridicul și-ar pleca dar nu se-ndură:  
Lîngă tine-i cald, și dulce, și-un parfum care-l îmbată,  
Convulsiv ți strînge mîna, lacom nările-și dilată,  
Și oftează.*

Cît de imorală, cît de hidoasă, cît de degradatoare e această priveliște. Și cel puțin dacă ar putea să fie scu-zată prin pasiune! Dar poetul ne-a caracterizat perfect

această pasiune bătrînească, fără vlagă și fără dinți ca însuși bătrînul, prin versul: „Lîngă tine-i cald și dulce, și-un parfum care-l îmbată“. Și iată femeia mistuindu-se în dureri, ajungînd brutală în simțămintele ei nefericite; nefericit e, desigur, și tînărul frumos cu care jucase la bal; nefericit și acest bătrîn, care simte că e ridicol. Cine dar e fericit, cine dar trage folos din această nefericire? Nimeni! Absurditățile vieții! Iar cauza? Cauza sînt, desigur, acele condiții sociale care îngăduie ca un trup tînăr, plin de viață, să fie zbuciumat de pasiune în patul rece, în brațele osoase ale bătrînului. Ele sînt cauza, ele sînt de vină.

Am citat versurile din urmă cu care sfîrșește poetul. Cum era și de așteptat, acela care are un cult așa de mare pentru iubire zice: poți să cazi, vei fi iertată; și de aici chiar și titlul *Iertare*. Se înțelege că poetul are dreptate, dar poate ar fi fost și mai bine dacă poetul îi zicea: „Poți să cazi, pentru că o cădere mai înjositoare și mai degradatoare decît cea în care ai căzut nu mai e cu putință“. Iar titlul ar fi fost atunci: *Două căderi*.

*Iertare*, ca pătrundere și zugrăvire a adîncilor porniri de dragoste ajunse la apogeul lor, e o lucrare de mare talent și poate fără pereche în literatura română. Dar dragostea, iubirea omenească, simțămîntul iubirii omenești, este el oare numai din porniri, din senzații erotice? Se înțelege că nu. Afară de adîncă și extrem de puternica simțire erotică, este alta strîns legată de ea, dar totuși altă simțire mai ales omenească și care s-a altoit pe cea dintîi. Cu cît se dezvoltă omenirea, cu atîta se dezvoltă și acest simțămînt eminamente omenesc, ajuns de pe acum la o înflorire bogată și negrăit de frumoasă. E un simțămînt puternic, capabil, în manifestările sale cele mai înalte, de sacrificii sublimе. Acest simțămînt e menit să îmblînzească, să socializeze, să moralizeze animalul, frumosul, sublimul, dar totuși animalul din *Iertare*. Acest simțămînt, contrar celui curat fizic, poate să dureze viața întreagă, nu scăzînd, ci de multe ori fiind tot mai puternic, durînd pînă la mormînt. Despre acest simțămînt, ca și despre femeia ideală, de care am vorbit în articolul despre Eminescu, nici o urmă nu e în volumul de poezii al lui Vlahuță. O aluzie la dînselă găsim în alte poezii ale lui, tipărite acuma de curînd (*În fericire*), dar noi nu putem vorbi decît de cele publicate în volum. Vom face

numai o urare, pornită din adîncul inimii, ca poetul nostru să ajungă în zugrăvirea acestui simțămînt, mai ales omenesc, la aceeași măiestrie la care a ajuns în zugrăvirea iubirii fizice.

\*

Să mai spunem acum cîteva cuvinte despre limba și stilul lui Vlahuță. E îndeobște recunoscută frumoasa și armonioasa limbă din scrierile lui. Și această obștească recunoaștere e incontestabil bine meritată. După Alecsandri și Eminescu, care au creat adevărata limbă poetică pentru lirica noastră, Vlahuță e demnul urmaș și emul al lor. Corectitudinea în ritm, în versuri, e tot așa de desăvîrșită ca în cele mai bune poezii ale lui Eminescu. Din cînd în cînd numai, o rimă necorectă. Cîteodată, strîmtorat în marginile ritmului și rimei, poetul aleargă la fel de fel de meșteșuguri, expediente, pentru a da strofei o formă potrivită pentru exprimarea unui anumit simțămînt. Așa, spre exemplu, în poezia *Mamei* :

*Din vremile apuse ș-atît de fericite,  
Aducerile-amînte adesea mă-mpresoară.  
Ce de-a viață-n urmă !... Ca un potop mă-nghite  
Puzderia de visuri, pierduta mea comoară  
Din vremile apuse ș-atît de fericite.*

Repetarea versului întîii, la fiecare sfîrșit, poate să fie de mare folos, e foarte potrivită pentru exprimarea unui anumit simțămînt, mai ales a unui simțămînt melancolic. Căderea aceluiași vers în fiecare strofă, la aceeași depărtare, produce aceeași impresie ca tic-tacul regulat al unui ceasornic într-o odaie singuratică. Vlahuță întrebuințează des această formă de strofă. Așa, spre exemplu, *În pădure*, în *Melancolia*. În altă poezie, voind a atrage, a concentra toată atenția asupra versului :

*A mele visuri risipite*

repetă acest vers în strofa a doua, ca versul al treilea, și în strofa a treia, ca versul al șaselea. Versurile lui Vlahuță sînt cizelate frumos. Se vede că poetul nu va da la tipar o poezie pînă nu va cerceta cu de-amănuntul, cu toată seriozitatea, fiecare vers, fiecare cuvînt în parte,

cercîndu-l dacă e destul de potrivit, de rezistent. În această privință, Vlahuță e din acea școală franceză, care, după Flaubert și frații Goncourt, începe să aibă un cult cu totul nou, ori mai bine să învie cultul romantizilor, al unui Gautier, spre exemplu, pentru cuvînt.

Se știe, spre exemplu, că Flaubert prefăcea de o sută de ori o frază și pe urmă o citea tare, ca să audă dacă sună frumos. Cu toate că pentru o asemenea lucrare de cizelare a limbii pledează nume mari ca Flaubert, Goncourt ori un poet contemporan de talentul lui Leconte de Lisle, vom îndrăzni să fim de altă părere în privința acestei faceri și prefaceri a limbii. Arta pornită pe acest poviș cade în boscărie. Flaubert zicea că un scriitor poate să trăiască după moarte numai prin o limbă desăvîrșită în scriere. Nemurirea scriitorului, după această opinie, ar fi proporțională cu perfecțiunea limbii din scrierile lui. Aceasta e atît de pușin adevărată că din doi scriitori, Gautier și Balzac, dintre care cel dintîi era cel mai perfect stilist al școalei romantice, pe cînd cel de-al doilea era uneori foarte greșit, Balzac trăiește și va trăi, pe cînd mulți oare mai citesc pe Gautier ? Este dăr alt element, mai însemnat, care face o scriere nemuritoare.

Emoțiunea, viața omenească cuprinsă în scriere o fac nemuritoare, nu perfecțiunea limbii care joacă un rol supus, în orice caz mai pușin însemnat. Bineînțeles că prin aceste cuvinte nu dorim deloc să negăm importanța limbii frumoase în scriere ori să fim pentru o limbă neîngrijită ; aceasta ar fi iarăși o extremitate contrarie, și mai păgubitoare pentru artă. Sîntem contra fetișismului cuvîntului, precum sîntem contra oricărei exagerări. Sîntem contra cizelării minuțioase și laborioase a limbii pentru că „*a force de corriger on gâte*“\*, prin prea multă lucrare asupra limbii se poate păgubi tocmai ceea ce e mai important în scrierea poetului : emoțiunea, viața\*\*.

Bineînțeles, a nu îngriji de limbă ar fi iarăși o mare greșeală. Noi sîntem numai contra exagerațiilor. Din cuvintele noastre credem că urmează altceva, și anume : artistul, înainte de a începe să scrie, trebuie să mînuiască

\* [„Tot îndreptînd, strici“ (fr.).]

\*\* În privința aceasta vezi Guyau : *L'esthétique au point de vue sociologique*.

foarte bine limba, trebuie s-o cunoască, s-o priceapă perfect. Cunoașterea perfectă a limbii trebuie să precede producția artistică. Am spus aceste câteva cuvinte tocmai pentru că acest cult exagerat pentru formă îl găsim la Vlahuță. Nu-i vorba, scriitorilor români le e mult mai iertată această cizelare, această căutare obositoare a cuvântului decât unor scriitori francezi. Limba românească e încă limbă săracă, o limbă de formațiune, și deci aici e explicabilă o muncă grea pentru a găsi, a descoperi un cuvânt potrivit. Poezii viitori vor trebui să țină în seamă această strădanie a înainte-mergătorilor lor. Recunoaștem bucuroși că așa e, și că atîta muncă, din punctul de vedere al formării limbii, poate să fie de un folos foarte mare, dar faptul rămîne în picioare, că o lucrare prea stăruitoare asupra cuvîntului și a frazei scade de multe ori valoarea unei producții artistice, nimicind o parte din sinceritatea și intensitatea emoțiunii, o parte din viață. Chiar în unele din cele mai frumoase poezii ale lui Vlahuță, cum e *În pădure*, se simte această greșeală. Poezia e desăvîrșită ca formă, dar nu e tot așa de perfectă ca emoțiune. Ceea ce face din *Liniște*, *Ce dor*, *Iertare*, *Dormi în pace*, *La icoană*, *Lui Eminescu*, *Ce te uiți cu ochii galeși* nu numai cele mai bune poezii scrise de Vlahuță, dar și unele din cele mai bune ale întregii literaturi românești, este afară de frumoasa lor formă, adîncă și sincera emoțiune, viața plină ce tremură în ele, mai ales emoțiunea și viața. De altmintealea, Vlahuță înțelege perfect tot ce zicem și exprimă acest adevăr în versuri pe cît de energice, pe atît și de frumoase :

*Cînd mi-i inima-ncărcată, și cînd gîndurile-n muncă  
Bat și rup zăgazul păcei, și din matca lor s-aruncă,  
Toate lacome,-nsetate d-a ieși din haos, clare,  
Ferecate-n cetluite versurilor încleștare,  
Cînd viața mea întreagă mi-e în flăcări, zbuciumată,  
Nu cumva c-are să-mi fie grija să deschid îndată  
Și să văd cum mă învață codul bunelor manieri...*

Sfîntul adevăr, el însuși vorbește aici prin gura poetului nostru. Viața întreagă în flăcări, zbuciumată, e esențiala condiție a creării poetice \*.

\* Vorbim în articolul acesta mai ales de poezia lirică.

Dar cizelarea și armonizarea limbii fiind, bineînțeles, un lucru mult mai serios și important decît codul bunelor maniere, poate să aibă aceleași urmări, același rău, nelăsînd

*...simțirea caldă, plină, vie și întreagă  
Să zbucnească, și vestmintul care-i vine să-si aleagă.*

Ni se va zice însă poate : „Cum, nu recunoașteți munca, și încă o muncă mare, grea ?” Eu, personal, nu numai că recunosc rolul și importanța muncii, cît îi dau un preț și un rol nemăsurat de mare. Mai întîi, eu pricep ca pe artist să-l muncească greu și o vreme foarte lungă o icoană frumoasă, care se încheagă în spiritul lui, pînă ce ea poate să fie manifestată în formă poetică. Aceasta e munca înainte-mergătoare scrierii. Iată încă altă muncă, o muncă grea, lungă, care cere sacrificii mari, imense ; e munca pregătirii propriului său spirit. Cu cît e mai cultivat, cu cît e mai larg spiritul poetului, cu atîta mai mare va fi și creațiunea lui. Un artist, fie și mai genial decît Paganini, nu va putea scoate sunete frumoase și armonice dintr-o diblă spartă, ci îi trebuie un instrument perfect pentru a scoate acele sunete dumnezeiești ; instrumentul poetului e spiritul său propriu, spiritul e și creator și instrument. Iată de ce se cere o mare cultivare a acestui instrument minunat. Am auzit spunîndu-se că unui om de știință, unui critic i se cere multă și variată citire, mare cultură științifică, unui artist însă, unui poet, nu. N-am destule cuvinte, n-am destulă putere pentru a protesta contra unei atare păreri greșite.

Afară de câteva științe prea abstracte, eu nu văd care dintre științe, în generalizările lor cele mai înalte, n-ar putea să fie nu numai un factor pregătitor pentru crearea artistică, dar chiar să-i dea un material direct. Bineînțeles că o largă cultură literară, cunoașterea literaturii tuturor națiunilor e un lucru și mai esențial.

De asemenea, afară de pregătirea intelectuală, este alta tot așa de importantă, poate mai importantă ; pregătirea morală, prin o viață adevărat omenească, plină de manifestări omenești. N-aș putea să-mi explic mai bine gîndul asupra acestei materii de o imensă importanță decît printr-o admirabilă icoană, împrumutată dintr-o dramă a genialului scriitor norvegian Bjørnson. În câteva cu-



vinte, iată cuprinsul acestei drame. Un preot, un pastor, are o nevastă și doi copii mari. Nevasta pastorului e lovită de paralizie. De mulți ani stă nemișcată în patul său. Pastorul, în acești ani, duce o viață de sfânt din primele vremuri ale creștinătății, răspîndind iubirea și lumina asupra concetățenilor săi, sărmani pescari din nordul Norvegiei.

Cînd iarna grea, viforoasă și geroasă, de la malurile oceanului înghețat, suflă asupra stîncilor Norvegiei nordice, pastorul trece peste aceste stînci, ducînd cu sine ajutor flămîndului, mîngîieri nemîngîiatului, cuvîntul bun nefericitului.

Cînd vîntul groaznic al Nordului depărtat ridică valurile oceanului polar cît munții, pastorul trece cu luntrea prin fiorduri, printre stînci ascuțite, pentru a duce cu sine ajutor pescarilor săraci, ale căror colibe sînt pîtite între stînci pe malul oceanului. De sute de ori viața i-a fost în primejdie, scăpînd numai ca prin minune. Multe boale ale sufletului și ale corpului a vindecat pastorul, multe minuni a făcut el, pe care pescarii îl credeau un sfînt, numai una n-a putut și nici n-a îndrăznit să facă : să ridice pe biata lui nevastă din patul ei de durere. Dar într-una din zile venind acasă, după una din excursiunile sale binefăcătoare, în care iarăși viața lui fusese de zece ori în primejdie, el zice : „Simțesc că sînt acum în sfîrșit gata a face cea din urmă și cea mai mare minune, să scol din patul ei pe sărmana paralică“. Nevasta lui doarme adînc. Beat de entuziasm, de iubire fără margini, pastorul pleacă la capela ce era pe o stîncă aproape de casă și, într-o supremă efortare, se aruncă la picioarele lui Hristos. Capela se umple de un cîntec sfînt și maestos. Nu e o rugă obișnuită aceasta ! E suprema rugă a unui suflet scăldat în cea mai adîncă și mai curată iubire pentru semenii săi.

Clopotul capelei începe să bată : un dangăt lung, jalnic, nesfîrșit și armonios se răspîndește de pe stîncă asupra valurilor oceanului. Acest dangăt pornește singur, neatins de mîna omenească, clopotul pare pus în mișcare de puternicele acorduri ale inimii omenești. Pescarii se strîng din toate părțile să vadă această mare minune, cea mai mare din cîte a făcut pastorul lor.

Bolnava doarme, iar pastorul cîntă ruga lui supremă, cîntă mereu : el nu se va scula pînă nu se va împlini

acea minune, și dacă nu se va împlini, el va cînta ruga sa pînă ce va muri aici, la picioarele lui Hristos. Dar minunea s-a făcut. Sărmana bolnavă se trezește, se scoală și încet începe să păsească spre capelă. Să fie oare o fantezie aceasta ? Nu tocmai. Psihofiziologia e pe cale să ne dea explicația unor fenomene și mai ciudate, care se numesc hipnotizarea la distanță. Psihofiziologia ne arată că e perfect cu putință această înviere a unei paralitice prin voința altuia, mai ales cînd sistemul nervos, cînd voința acestui om s-a educat așa cum s-a educat a pastorului lui Björnson ; știința ne zice dar că e perfect posibilă această resuscitare prin voință.

Dar nu e vorba de aceasta. E vorba că aici avem o admirabilă icoană de ceea ce trebuie să fie un adevărat poet artist, un mare poet. Un mare poet trebuie să facă o minune și mai mare decît minunea pastorului. El trebuie să trezească gîndurile adormite ale concetățenilor săi, el trebuie să învieze simțămîntul iubirii, simpatiei și armoniei universale, care la foarte mulți zace paralytic pe patul de durere. El trebuie să insuflă cele mai adînci gînduri și cele mai înalte simțăminte, el trebuie, într-un cuvînt, să aspire a ajunge profetul și conducătorul sufletesc al poporului său.

Dar pentru a merita această imensă onoare trebuie să trăiască viața pastorului lui Björnson, pentru ca și el la un timp dat să zică : „Sînt gata“. El trebuie, după recomandăția genialului Goethe : să se pătrundă de toată știința și de toată morala veacului.

Am vorbit de mai multe ori despre pesimism. Am arătat cit de serioasă și de dureroasă e această manifestare a spiritului omenesc, această boală a veacului, o boală care, de altminterlea, nu e specială numai veacului nostru.

Dar e pesimism și pesimism, sint pesimiști și pesimiști. Ca orice manifestare a spiritului omenesc, el are și o parte serioasă, foarte serioasă, dar are și o parte ridicolă.

Și sub numele de pesimism și de pesimiști încap o mulțime de categorii de noțiuni și de oameni care au foarte puțin comun între ei.

Ar fi o lucrare foarte originală și foarte grea pentru cel ce ar căuta să clasifice rațional pe cei ce sufăr de această boală. Fără a voi să facem noi clasificarea pomenită, îndrăznim numai a atrage luarea-aminte asupra a două grupuri de pesimiști, în care socotim noi că ar încăpea mai toți. Cu alte cuvinte, credem că-i putem împărți în *pesimiști sinceri* și în *pesimiști papagali*.

Ca să nu fim rău înțeleși, aducem două-trei pilde din care se va vedea pe care îi numărăm în grupa întâia și pe care în a doua. Iată un tânăr cu simțiri înalte, cu idealuri mărețe. El intră în viață plin de iluzii, plin de hotărârea de a se lupta, de a face să învingă idealurile sale. Dar viața începe a-i da lovitură după lovitură, arătându-i cit a greșit în unele așteptări, cit de mult s-a încrezut în puterile sale, cit de puțin a socotit mărimea puterii dușmane. Lovituri după lovituri îi cad pe cap, tânărul cade ostenit, deznădăjduit, își pierde încrederea în idealurile

pentru care s-a luptat, părăsește cîmpul de luptă, nu mai are încredere nici în sine, nici în alții, ba chiar pierde încrederea pînă și, dacă nu în dreptate, dar cel puțin în puțința de a o face biruitoare, și cu glas trist și zdrobit, icoană adevărată a stării lui sufletești, repetă amarele cuvinte: „În zadar! Toate-s în zadar! Nedreptatea e veșnică, ca și omenirea: a fost, este și va fi; lumea va rămîne pururea o vale de lacrimi și de deznădejde, și orice am face în zadar va fi! Nedreptatea și suferința sint ca o hidră cu sute de capete; taie unul și alte două cresc în locu-i încă mai grozave. Și eu am avut iluzii, și eu m-am luptat, dar vād că toate-s în zadar!“ Iată un pesimist sincer. Se înțelege că nu-i acesta idealul nostru. Dimpotrivă, noi avem cu totul altul: un om care, căzînd în luptă, se ridică iarăși cu puteri nouă, cu hotărîre nestrămutată de a se lupta înainte; un om care, chiar învins ori pierind, nu-și pierde nădejdea în dreptatea și în bunătatea cauzei pentru care se luptă; un om care, chiar în ceasul de pe urmă, cu buzele învinețite, uitîndu-se în fața morții, va repeta celor de prinprejur cel mai mare, mai plin de înțeles, mai nobil cuvînt al limbii omenestii: *înainte!* Iată idealul nostru. Dar, deși pesimistul sincer de care am vorbit nu-i idealul nostru, cu toate acestea știm să prețuim un om sincer. Știm că nu e dat fiecăruia a fi așa cum am dori noi. Pentru asemenea pesimist, prin urmare, nu putem avea decît simpatie, nu putem decît să-l plîngem.

Dar iată alt tip. Iată un fecior de bani gata. Viața lui și-a petrecut-o fără să știe nici ce-i munca, nici ce-i nevoia. Caracter moale, slab, minte de rînd, inimă și simțiri mici. Fie de modă, fie pentru a-și gîdila nervii și iubirea de sine, tînărul nostru, bineînțeles, numai cu vorba se face apărător grozav al ideilor și idealurilor celor mai înaintate. În închipuirea-i, șezînd în casă, el se crede mîntuitorul lumii. El, tînărul cutare, va fericii lumea, va răsturna ordinea de lucruri păcătoasă, va pune alta în loc. Popoarele îl vor înălța; iar istoria va pune lingă numele lui cuvintele: marele, nobilul, genialul cutare. Intrînd însă în viață, tînărul nostru bagă deodată de seamă că lucrul nu-i așa de simplu cum visa el de-acasă, că zidurile dușmane nu se iau, nu cad ca ale Ierihonului, numai prin cîntece. La cea dintîi lovitură, voinicul nostru se dă înapoi. Toată moliciunea caracterului, lipsa de adîn-

cime în sentimente, creșterea greșită se arată pe dată și, după scurtă vreme, vezi pe eroul nostru cu un locșor bun, cu lefșoară grasă, trăgînd nădejdea deputăției. Iar pentru a-și împăca microscopica-i conștiință : după un *dejun* îmbelșugat cu prietenii ori întîlnindu-se cu un tovarăș de altădată, cu care vorbea împreună în vremile trecute despre „visurile frumoase ale tinereții“, cum zic poeții, tînărul nostru se va tîngui cu glas melancolic : „Ce vrei, frate ! Viața-i plină de ticăloși ! Ce putem noi împotriva păcătoșeniei și a suferinței care-s veșnice ca și viața ? Am avut și eu iluzii, m-am luptat, dar m-am încredințat că toate-s în deșert, și bine a zis Leopardi :

«*Four che il nostro dolor,  
...Ascano e tutto*» \*

Iar a doua zi leopardistul nostru se duce să vîneze o fată cu zestre mare și un socru cu trecere și cu spete zdravene. Dacă tipul dintii este al unui *pesimist sincer*, al doilea e de bună seamă al unui *pesimist papagal*.

Să luăm altă pildă. Un tînăr cu sentimente nestricate, cu inima iubitoare, fierbinte, încrezătoare, se îndrăgostește de o fată care îl iubește de asemenea ori cel puțin zice că-l iubește. Tînărul se însoară. Încrezător și iubitor, el își pune toată iubirea și încrederea în femeia iubită. Dar iată-l că printr-o întîmplare află adevărul îngrozitor : femeia pe care o iubea așa de mult îl înșală mișelește, calcă în picioare și marea lui iubire, și nemărginita lui încredere. O furtună groaznică de acest soi se încheie prin ucidere ori prin sinucidere, ori cel puțin prin o ruinare a sistemului nervos al omului ale. cărui sentimente înalte au fost călcate și pîngărite. Nu-i de mirare, se înțelege, ca tînărul nostru, după asemenea furtună a vieții sale, să rămînă veșnic melancolic, să socoată trădarea în viață ca regulă și nu ca excepție, să repete amarele aforisme ale lui Schopenhauer împotriva femeilor, într-un cuvînt, nu-i de mirare ca un asemenea om să ajungă pesimist din optimist, cum era poate. Iată însă alt tînăr, care are mai multă închipuire decît iubire, mai multă obrăznicie decît caracter și minte. Încredințat, Dumnezeu știe pentru ce, că are drept asupra iubirii tuturor femeilor

\* [„In afară de durerea noastră  
...Înșelăciune e totul“ (it).]

pe care își va pune ochiul, acest tînăr prinde dragoste pentru o fată pe care a văzut-o de-abia, cu care n-a vorbit decît două-trei cuvinte la vreun bal. Atît îi destul pentru a socoti că domnișoara cutare îi datorește iubire și credință. Se întîmplă că domnișoara e cu totul de altă părere și se mărită cu altcineva ; tînărul nostru se simte jignit, cade în melancolie, vorbește de neant, de „*gentillezza del morir*“ \* a lui Leopardi ; ori repetă cuvintele lui Schopenhauer : „Dobitocia nu strică lîngă femeii. Dimpotrivă, geniul mai degrabă ar putea fi neplăcut, ca o monstruo-zitate“. Și geniul nostru se uită în vremea aceasta în oglindă să vadă dacă melancolia îi șade bine. Acesta e un *pesimist papagal*.

Din aceste două pilde vor vedea cititorii noștri ce înțelegem noi prin pesimiști papagali. Pesimiștii papagali sînt mult mai numeroși decît ceilalți. Un slujbaș dat afară pentru că nu-și îplinea datoria, un ofițer care n-a primit o decorație așteptată, un student care a căzut la examen, vorbesc de marea neant, de genialul Schopenhauer, care „bine a zis ce a zis...“, dar fiindcă Schopenhauer n-a zis nimica nici despre trecerea examenelor, nici despre necăpătarea de decorații și, mai ales, fiindcă indivizii în chestie nici n-au gîndit să-l fi citit, de aceea citația se încheie în „bine a zis ce a zis...“

Mantia lungă, pălăria cu pană, melancolia lui Hamlet fac prea mare întipărire asupra domnișorilor din lumea așa-zisă bună pentru ca domnișorii să nu se apuce să maimuțărească pe prințul Danemarcei, repetînd înaintea oglinzii, ca să vadă dacă vor fi destul de interesați : „*To be or not to be, that is the question !*“ ori declamînd cu glas jalnic înaintea unei domnișoare : „*La minăstire ! La minăstire !*“

Dacă fetele din pensionat beau oțet pentru a fi mai galbene și a părea astfel mai interesante, pentru cuconași locul oțetului îl ține pesimismul.

A doua pricină, care de asemenea contribuie la înmulțirea neamului pesimiștilor papagali, este că el e o mască sub care se ascund o mulțime de păcătoși. În adevăr : să luăm ca pildă țara noastră, și anume vremurile trecute, cînd cuvîntul pesimism nu se strecurase încă pe la noi. Atunci un tînăr care-și petrecea nopțile în crîșme,

\* [„Plăcerea de a muri“.]

bînd, se numea bețiv ; un desfrînat se numea ștrengar, crai, om stricat ; unuia care înșela ori nenorocea o fată îi ziceau ticălos ; acuma, nu. Astăzi un tînăr venind de la crîsmă, *café chantant* ori de la casa de prostituție se uită la cartea lui Schopenhauer pe care o are pe masă și repetă „O, tu, mare între cei mari !“ și se cheamă că-i pesimist. În adevăr, neprețuit cuvînt ! Mai înainte ticălosului îi ziceai verde și lămurit ticălos ; acuma, nu ; tînărul e pesimist ! Cititorii noștri, negreșit, au băgat de seamă că pesimiștii papagali nu seamănă unii cu alții și că ar fi nevoie să-i mai împărțim și pe dinșii în *nevinovați* și în *ticăloși și răi* (*mauvais drôles*). Pentru a nu osteni însă pe cititori, vom lăsa la o parte clasificarea pesimiștilor papagali, care ne-ar duce prea departe.

\*

Pesimiștii au fost de multe ori zugrăviți în literatura europeană ; o încercare de acest fel s-a făcut și în literatura noastră atît de săracă în lucrări originale. Această încercare a fost făcută în romanul *În fața vieții* de d-l Duiliu Zamfirescu, tînăr scriitor nu lipsit de talent. Romanul a fost scris cu teză<sup>26</sup>, și anume pesimistă ; eroul e un schopenhauerian.

Înainte de a analiza lucrarea literară a d-lui Duiliu Zamfirescu, vom face o observație care ne va fi de mare folos pentru a pricepe eroul și romanul. Un artist care ar voi să trateze pesimismul în lucrarea sa, să ne zugrăvească un tip de pesimist trebuie neapărat să știe a face deosebire, să înțeleagă prăpastia între pesimiștii sinceri și între cei papagali. În adevăr, să presupunem că un scriitor ar voi să ne zugrăvească un pesimist sincer. Dacă are talent, va face să treacă înaintea noastră tabloul trist al înlănțuirii de cauze care, lucrînd asupra unui caracter cîstit, simțitor, ales, dar fără mare tărie, îl azvirli în rîndurile pesimiștilor. Totodată autorul ne va înfățișa tragedia ce se petrece în sufletul acestui om, acel amar nesfîrșit care îi sfîșie inima, acel deșert grozav care i se formează în minte și acea nemulțumire de sine și de alții care omoară cele mai bune sentimente omenești. Dînd un astfel de tablou trist și adevărat, artistul, fără să vroiască, va face pe public să compătimească și poate chiar să aibă oarecare respect pentru acest om nenorocit. Zu-

grăvindu-ne un pesimist papagal, artistul va face iar să ne treacă pe dinainte o înlănțuire de pricini, care lucrînd asupra unui caracter moale și stricat, asupra unei minți mărginite, dar cu multe pretenții, îl vor face pesimist papagal. Totodată, autorul ne va înfățișa comedia ce se petrece în sufletul pesimistului. Acea deșertăciune a inimii și a minții, acele pretenții prea mari care atît de puțin se potrivesc cu puterile individului și care cresc pentru că el caută să se facă pe sine și pe alții să creadă că e nemulțumit, că este pesimist. Dacă artistul va avea destul talent, destulă putere de ironie, va izbuti a stîrni risul publicului împotriva eroului său și poate chiar disprețul meritat.

Să presupunem acuma că un scriitor, avînd pentru romanul ce face, ca material, pesimismul papagalicesc, iar ca erou un ins pătimaș de această boală, nu-și va înțelege eroul și-l va lua drept pesimist sincer. Poate cineva să-și inchipuie ce încurcături, ce balamuc va cășuna o astfel de neînțelegere, sau mai bine de înțelegere pe dos a subiectului ? Cea mai păgubitoare urmare a unei astfel de greșeli va fi că psihicul, viața lăuntrică a eroului va rămîne pentru scriitor carte închisă cu șapte pecetei. Gîndind că are de descris un pesimist sincer, autorul va căuta în eroul său însușirile potrivite pentru un asemenea caracter ; aceste însușiri neaflîndu-se însă, se înțelege că nu le va putea zugrăvi în tablou-i artistic, și scriitorul va fi silit a ne tot spune că individul d-sale e bun, nobil, simțitor și altele de acestea. Acest mijloc va avea multe neajunsuri. Mai întîi laudele vor fi mincinoase de vreme ce eroul nu va fi nici bun, nici nobil, nici simțitor. Al doilea, aceste recomandatii nu se vor potrivi de loc cu faptele papagalului (se înțelege, dacă autorul are destulă pricepere și destulă putere de observație, pentru a nu face pe erou să îndeplinească fapte pe care în adevăr nu le-ar face) ; în sfîrșit al treilea neajuns va fi că romanului îi va lipsi o însușire pe care noi, publicul, sîntem în drept a o cere, adică romanul va fi plin de laude... care n-ar fi trebuit spuse chiar de-a dreptul, ci s-ar fi cuvenit ca din faptele eroului, din vorbele lui și din toată economia lucrării literare să iasă la iveală aceste însușiri.

Alt neajuns simțit va fi lucrarea demoralizatoare ce romanul va avea asupra unor cititori. În adevăr : să pre-

supunem că eroul nostru, un pesimist papagal din subîmpărţirea celor ticăloşi, va face vro blăstămăţie; autorul, luîndu-l drept pesimist sincer, ne va vorbi de sentimentele lui nobile, de inteligenţa lui înaltă, şi altele de acest fel... Fiecare poate să-şi închipuie ce înfrîurire morală poate să aibă, mai ales asupra tinerilor, o astfel de scriere. Am putea să mai găsim încă multe alte neajunsuri, izvorite din această greşeală de căpetenie a artistului, dar ajung şi atîtea, mai ales că nu voim să ne prea depărtăm de romanul d-lui Zamfirescu.

\*

Am spus că romanul *În faţa vieţii* este scris pe teza pesimismului, iar eroul e un schopenhauerian. Autorul grămădeşte toată luarea-aminte asupra persoanei de căpetenie, asupra pesimistului, toată lumea cealaltă nu e pusă decît ca o garnitură pentru a scoate la iveală caracterul eroului. De aceea şi noi ne vom ocupa mai mult de dînsul, urmărindu-l pas cu pas în toată întinderea romanului. În această călătorie vom vedea strălucitele isprăvi ale eroului şi ni se vor arăta toate însuşirile bune şi rele ale romanului.

Persoana de căpetenie a lucrării d-lui Zamfirescu este Eugeniu Soleanu, tînăr dintr-o familie boierească din Moldova şi care plecase la Paris pentru a învăţa. În anii dinţii, ne spune autorul, Eugeniu mîncă multe parale şi făcu puţină treabă. De la al treilea an însă, fie că se săturase de petreceri, fie că natura sa mîndră şi cu totul superioară simţise nevoia de a se împărtaşii din acea dătătoare de viaţă care se cheamă învăţătură... se apucă de lucru. Aşadar, de la cel dintîi cuvînt al autorului despre erou, ni-l recomandă ca o natură mîndră şi cu totul superioară. Această recomandare se repetă mai la fiecare pagină. Aşa, după ce ne spune că Soleanu era „natură mîndră şi cu totul superioară“, puţin mai jos ne înşiră: „Neîncrederea în sine care, la o vîrstă oarecare, stăpîneşte naturele cele mai superioare...“ etc. La pagina a doua ni se spune că „la douăzeci şi şase de ani, Eugen Soleanu era un om întreg“; cuvintele „om întreg“ sună subliniate în text. Soleanu avea „cunoştinţe temeinice“, atît de temeinice încît, cînd a vorbit înaintea societăţii geografice din Paris şi a fermecat acea socie-

tate, a fost felicitat de preşedintele ei şi în urma acestei izbînzii „toată colonia română recunoscă în Soleanu pe şeful ei“. „Natură... mîndră şi cu totul superioară“, „om întreg“, „cunoştinţe temeinice“, „şeful recunoscut al coloniei române“ şi altele, şi altele. Cum văd cititorii, n-avem a face cu un om de rînd, ci cu un om mare, deosebit; cel puţin aşa ni-l recomandă autorul. Ce-ar ajunge eroul nostru cu asemenea însuşiri grozave nu ştim, poate ar fi pus în mirare Franţa ori chiar Europa întreagă; dar întîmplarea a voit altfel.

Pe cînd începea examenul de doctorat, Soleanu primeşte o scrisoare de la tată-său ca să se întoarnă în ţară pentru că e ruinat şi nu-i mai poate trimite cîte cinci sute de lei pe lună. Această ştire, negreşit nu tocmai îmbucurătoare, produce asupra eroului nostru o înfrîurire care nu se potriveşte deloc cu un caracter mîndru şi superior: eroul plînge ca un copil pentru că nu poate să aibă cinci sute de lei pe lună ca să-şi treacă examenele! „Lacrămile îl podidiră şi plînsu-l cuprîndu-l în mîini cîteva minute. Această fire semeată cu ea însăşi şi blindă cu alţii avu un moment de teribilă răscoală contra destinului.

Se sculă după scaun, liniştit puţin prin lacrămile ce le vărsase şi-şi ridică capul, avînd aerul de a privi pe cineva drept în faţă.

— Aşa începem?... Foarte bine! Vom vedea cine va birui“.

Această scenă — cu plînsu-l, cu „teribilă răscoală“ contra soartei, chipul cum porneşte ca Marlborough împotriva unor duşmani nevăzuţi şi fraza: „Vom vedea cine va birui“ şi toate pentru că papa nu mai poate să trimită cinci sute de lei pe lună — s-ar potrivea minunat la vreun băieţelul mamei, îngîmfat, prost, fără pic de caracter. Dar pentru un *om întreg, mîndru*, cu totul superior, şeful recunoscut al coloniei române etc., etc., scena aceasta este absolut cu neputinţă.

Cu toată răscoala împotriva soartei, trebuie să plece pesimistul de la Soleni: se vede că a arăta pumnul la toată lumea, a porni la luptă cu duşmani neştiuţi, rostind fraze à la Cezar ori à la Alexandru Macedon: „Vom vedea cine va birui“ era mai uşor decît a găsi hrana zilnică pe cîteva luni, pînă la trecerea examenului. So-



leanu se duce să-și ia ziua bună de la prieteni și în drum trece pe la „una din acele gentile păpuși de care e plin Parisul, care-i mîncase foarte mulți bani...” Faptul că Soleanu a mîncat foarte mulți bani, storși cine știe cum din țară, cu o păpușă gentilă din Paris nu micșorează întru nimic respectul autorului pentru cavalerul de la Soleni, șef recunoscut al coloniei române din Paris. Zouzou, astfel se numea păpușa lui Soleanu, aflînd că o lasă, îl dă afară insultîndu-l cum urmează: „...Tu nu ești decît o canalie, ca toți românii!” Soleanu, care ar fi putut să sufere dacă l-ar fi numit pe dînsul canalie, și anume pentru că avea „o fire semeață cu ea însăși și blîndă cu alții”, nu putea însă suferi să se batjocorească toată colonia română, al cărei cap era el; deci, luînd poziție cum se cuvine în asemenea împrejurări, ținu logosul ce urmează, așa de potrivit cu împrejurarea ca și discursurile înflăcărâte de dragoste rostite de Don Quijote înaintea unei slujnice pe care o lua drept o prințesă: „Doamnă, te poftesc să nu insulti în mine pe români, căci față cu o femeie ca d-ta n-aș putea să-i răzbun”. Se înțelege că Zouzou nu pune nici un temei pe asemenea fraze naționale și dă pe eroul de la Soleni afară. Plecînd de la gentila păpușică, Soleanu, în loc de a pricepe cît de caraghios era, în loc să-i fie scîrbă de sine, se scîrbește de lume și începe a gîndi: „Oare dacă lumea, în mare parte, n-ar fi decît un macrocosm de Zouzou?” Pe drum, Soleanu se întîlnește cu prietenul său, franțuzul Borel, care, aflînd de nenorocirea cavalerului nostru și văzîndu-l atît de deznădăjduit, îl poartă la prînz și-i dă apoi o scrisoare, luîndu-i cuvîntul că o va despecetui numai atunci cînd va cădea în cea mai mare deznădejde.

Am pomenit de scrisoarea aceasta fiindcă-i menită, cum vor vedea cititorii noștri, a juca un rol important în viața lui Soleanu. Venind acasă la Soleni, pesimistul face cunoștință cu Elena Marțian, nevasta celui tovarăș care ruinasă pe tatăl lui Soleanu. Elena Marțian are la d-l Duiliu Zamfirescu rolul de eroina romanului. Cum se face în asemenea împrejurări, Soleanu îndrăgește pe Elena, și ea pe dînsul, lucru cu atît mai firesc cu cît, după spusele d-lui Zamfirescu, Elena e o natură superioară ca și Soleanu, și, cum spune înțelepciunea noroadelor, cei ce se aseamănă se adună. La întîia întîlnire,

eroul nostru și viitoarea eroină a romanului întrebîndu-se niște fraze care se par autorului pline de duh, dar care în realitate sînt lipsite de orice însemnătate. Mai pe urmă încep amîndoi o discuție filozofică asupra întrebării: „Dacă omul trebuie să cugete la ce face, ori ba”. Elena zice că da, iar Soleanu, care, se vede, n-a cugetat vreodată la ce făcea, zice că nu; iar cînd se termină discuția pe eroul nostru îl apucă pe neașteptate pesimismul: „Nebuno, își zice el în sine, cît de rău faci că mă readuci la hotărîrea mea!... Da, ai dreptate, în lume numai mintea trebuie să împărătească! A! dacă mă silești să-mi învălui inima în cauciucul indiferenței, voi începe chiar de astăzi. Atîta mai rău pentru cei ce îmi vor ieși în cale”.

Cavalerul nostru pare a fi apucat de ducă-se pe pustii, pare a fi stăpînit strașnic de boala pesimismului, întocmai cum alții pătînesc din vreme în vreme de burtă; și în vremea furiei amenință naiba știe pe cine, pornește împotriva unor dușmani necunoscuți, ca Don Quijote împotriva morilor de vînt și, ca Don Quijote, rămîne tot el biruit. După asta se amestecă între musafirii domnului Marțian și începe o discuție în care încurcă pe toți cei de față, îi proteste de tot. Nu-i vorbă, pe noi nu ne-a crezut vrednici a fi de față la acea discuție, dar dacă autorul ne încredințează că pe toți i-a prostît, noi n-avem decît să-l credem. Se înțelege că după atare biruință d-na Marțian a trebuit să moară de dragoste după cavalerul nostru. Întîmplarea face că însăși Elena îi mărturisește focul ce a cuprins-o. Se știe că în romanurile cavaleriești un erou, ca să ajungă stăpîn pe regina inimii sale, trebuie să facă vreo viteză mare, să scape pe iubita din vreo primejdie grozavă, și atunci, drept mulțumire pentru fapta vitejească, urmează în romane o scenă care se termină cu mai multe rînduri de puncte. Soleanu face și el o faptă mare: la o preumblare cu Elena în pădure, omoară un urs năstrușnic și-l doboară cu pușca încărcată pentru prepelețe (numai cu ploaie, spune autorul!). La întoarcere, după această întîmplare, Elena nu-și mai poate stăpîni iubirea și zice: „Ce frumos! Cît ești de nobil! cît ești de mare pentru mine!” Soleanu cade în genunchi înaintea ei, dar Elena, venindu-și în fire, se smulge din brațele lui și fuge în odaia de alături. Eugeniu, rămas în genunchi în mijlocul



casei, înaintea scaunului deșert, într-o stare puțin de dorit, nu-i vorbă, e apucat pe dată de pesimism, care îi vine totdeauna la vreme de cumpănă. „A!... slăbiciune omenească!... te voi ridica mai presus de tine însăși, sau... te voi omori!“ Grozave cuvinte, mai ales în gura eroului de la Soleni, care cu un ceas în urmă omorise cogeamte urs numai cu ploaie de ucis prepelițe. Scena care urmează e atât de caracteristică încît o tipărim întreagă :

Elena se întoarce, îi întinde lui Soleanu mîna, el nu vrea să o primească. „Cînd ai ști!... îi zise ea clătînînd din cap. Ai dreptate să fii supărat. Îți dătoresc viața și nu pot să-ți dau nimic... Ba da, vrei să te iubesc ca pe un frate?...“ Omul nostru superior, care și-a făcut educația morală la Zouzou, la păpușile gentile din Paris, firește, nu înțelege astfel de fleacuri ca iubirea de frate ; iar cuvintele „nu pot să-ți dau nimic“ îl înfurie pînă-tratita încît ține iarăși un logos, ca și cel ținut la Paris înaintea păpușii Zouzou :

„— Destul, doamnă!... zise el cu oarecare vehemență. Crezi că ți-am dat viața. Foarte bine. Nu-ți cer nimic în schimb.

— Eugeniu — îi zise ea — o ultimă rugăciune. Vino mîne la mine la patru ore să mă vezi.

— Mă voi supune, doamnă.

Ieși.

— E a mea ! își zise...”

Am putea să ne oprim aici, dar datorita de critic ne silește să mergem mai departe, cu atât mai mult cu cît autorul tot nu înțelege boala eroului său.

După scena citată, autorul ne arată deodată și adîncimea sa filozofică și chipul cum pătrunde pe Soleanu.

„Era un colț în fundul sufletului său — ne spune d-l Duiliu Zamfirescu despre pesimistul de la Soleni — care, oricît de mic, ascundea o comoară de nesfîrșită bunătate, un recipient legat prin firul vieții sale cu natura cea mare, cu fluidul planetei pe care trăia, care primea noțiunea acelui colosal «to be» dinafară și care, în microcosmul său, se manifesta printr-un fel de acțiune pozitivă, constructoare dacă s-ar putea zice“.

Foarte adînc și foarte lămurit, și mai ales foarte potrivit pentru natura egoistă și superficială a lui Soleanu. Se înțelege că Soleanu, care cu atîta triumf a zis : „E

a mea“, s-a dus a doua zi ca să-și primească răsplata faptei vitejești, omorîrea ursului cu ploaie menită pentru prepelițe. Aici îl așteptau atîtea neplăceri că de ar fi știut bietul pesimist nici dracul nu-l mai aducea pe acolo.

Mai întîi Elena, ca răsplată pentru faptele cele vitejești cu ursul, îi făgăduiește pe fiica ei Lya, copilă de unsprezece ani. Să nu creadă cititorii că glumim. Elena, această femeie superioară, după spusele d-lui Zamfirescu, face o asemenea propunere sălbatică. Ea îi spune că, pentru a-i arăta cît îl iubește, va crește pe Lya, o va face femeie desăvîrșită, o va învăța să aibă un cult către eroul Soleanu și pe urmă i-o va încredința plocon.

Mai mult decît atîta, ea a ținut să facă o asemenea făgăduință în fața copilei. Această faptă, care s-ar potrivi foarte bine unei femei din mijlocul Africii, în ochii autorului cît și în ai lui Soleanu nu scade întru nimica superioritatea de caracter a Elenei. Soleanu, deși nu vrea să primească ploconul, rămîne însă fermecat de entuziasm pentru mamă, îi sărută mîna, repetînd încet : „Adio, adio!“ Tocmai în vremea acestei scene sentimentale, aduce naiba pe Marțian, care găsește această întîlnire foarte suspectă, azvîrle pe eroul nostru, pe această fire semeată și mîndră, în ușa „cu atîta putere... încît o sparse“ ; iar omorîtorul de urși, dat afară în asemenea hal, e apucat de pesimism : „A!... aceasta e lumea?... Foarte bine“.

În adevăr, era și de ce să fie nemulțumită această fire mîndră și semeată ! Oamenii, cînd se supără tare, azvîrlă în ușa cu o carte, cu un pahar, cu o cizmă ; dar Marțian, în loc de cizmă, întrebuintează, pentru a arunca în ușa, tocmai pe ex-șeful coloniei române din Paris, și încă atît de strașnic, „încît o sparse“ (adică pe ușa, nu pe Soleanu, ceea ce dovedește că eroul era om solid).

A patra zi după această întîmplare nenorocită, pesimistul pleacă la București. Acolo, după spusa d-lui Duiliu Zamfirescu, eroul nostru capătă în curînd mare putere la ministrul de externe, care nu făcea un pas fără sfatul lui Soleanu. Toate persoanele ce ne trec pe dinainte la București nu-s decît o garnitură pentru a ne face să pricepem mai bine pe Eugeniu, pesimistul de la Soleni. Astfel, Zoe Fanini, nepoata ministrului Mavro-

pani, se arată ca o umbră, apoi se otrăvește și scrie înainte de a muri un răvaș lui Soleanu, spunându-i că el e unicul om, din toți cîți a văzut, de a cărui părere îi pasă. Scrisoarea se termină cu o frază care arată că și Zoe e pesimistă : „Călătore de acum, mă duc să-ți pregătesc norul de uitare cu care azi sau mâine se învâluie tot ce a avut nenorocirea de a fi. — Adio !” Pentru cei care nu cunosc limba pesimiștilor trebuie să spunem că : *a fi*, subliniat în text, se traduce englezește prin acel „*to be*”, cu care Hamlet începe vestitu-i monolog pesimist, și pe acest „*to be*” îl întrebuițează toți băieții cască-gură pentru a arăta că-s grozavi. Se înțelege că Zoe Fanini este o natură superioară, iar dacă în roman nu face vreo blestemăție, cum au nărav naturile superioare recomandate de autor, apoi faptul se pricepe ușor dacă ne gândim că nici n-a avut cînd, de vreme ce, după cum am zis, Zoe numai se arată pentru a se otrăvi. Sînt două scene ori două episoade din viața bucureșteană a lui Soleanu pe care le vom atinge pentru că dau cea din urmă caracteristică a eroului de la Soleni și sînt caracteristice pentru autor și pentru roman.

Amîndouă fac parte din intriga amoroasă între Soleanu și Adelaida Mavropani, femeia ministrului. Această femeie isterică, stricată, întîlnindu-se la bal cu Soleanu, îi și face declarație de iubire, i se agață de gît. Pesimistul nostru nu vrea iubirea acestei isterice și, ca un alt Iosif, fuge de ispită, lucru de altmîntrelea ușor de înțeles după lecția primită de la Marțian. Lui Soleanu îi vin gânduri virtuozose : „Trebuie să fiu o canalie cu vîrf, ca să mă iau după poftele acestei femei. Bărbatul său mă ține că-i sînt prieten...”, iar după cîteva zile pesimistul papagal cade în cursele Adelaidiei, ale acestei desfrîinate pe care o știe că a fost pricina otrăvirii Zoei și e nevasta unui om care îi era prieten și pe care-l socotea cu drept cuvînt binefăcătorul său. De altmîntrelea, înainte de această faptă frumoasă, nu uită să țină Adelaidiei un discurs plin de indignare : „...M-ați coborît în stîmna mea proprie ; m-ați dezgustat de mine, doamnă, și, v-asigur, cine nu mai găsește indulgență pentru faptele lui nici în propria sa bunătate e un om cu desăvîrșire căzut”. Iar cinci minute după acest discurs, atît de frumos, e amantul Adelaidiei, neputînd rezista înaintea unui „picior mic, prins într-un pantof”.

Firește că și după această faptă vrednică de o „canalie cu vîrf”, cum singur zisese, Soleanu tot rămîne om superior, odată ce era pesimist, se vede. Neprețuit cuvînt !

Iată ce ne spune autorul despre Soleanu, după ce ne-a istorisit cum a ajuns amantul Adelaidiei : „Pe masa lui de lucru stau întinse o mulțime de ziare și de broșuri, peste care iubitul Schopenhauer se odihnea ca un suveran. Soleanu se uită la el cu un zîmbet trist, care părea a zice : «Cît ești de drept și de mare ! Minciună și durere e totul !»” Repetăm : înainte, un ticălos era un ticălos fără multă încurcătură, acum e pesimist.

Al doilea episod e și mai caracteristic. După cîteva luni de trai cu Adelaida, după serile trecute „în cele mai adînci voluptăți”, Soleanu într-o zi găsește o scrisoare a lui Mavropani către nevasta lui și se încredințează că bărbatul știa de legătura între Soleanu și Adelaida și că-i lasă în pace pentru că ea îi dădea voie să se folosească de zestre. Faptul a făcut asupra lui Soleanu așa înrîurire încît îi vine greață de Mavropani, de lume în total și chiar de sine însuși. Luminîndu-i-se pentru scurt timp mintea, începe a înșira, chiar Soleanu singur, toate ticăloșiile cite le-a făcut : de la Paris, unde, sub cuvînt că are talent, ruinase pe tată-său, pînă la viața din București, unde fu amantul nevastei prietenului său, pricina morții Zoei și altele de acest soi. Așadar, eroul de la Soleni hotărăște a se împușca, încarcă pistolul și caută petiță, cînd — dă peste scrisoarea lui Borel, dată, cum știm, încă de la Paris. Înainte de a se împușca, Soleanu se pune să o citească. Scrisoarea lungă, plictisitoare, plină de filozofie nouroasă, face pe acest pesimist să-și schimbe părerea. După citirea răvașului, „Soleanu își ridică capul... În ochii lui strălucea o viață nouă, puternică. Părea transfigurat. Deschise fereastra, luă pistolul și-l descărcă în aer”.

Două întrebări se vor naște în mintea fiecărui cititor la această scenă. Întîi : de ce scrisoarea lui Mavropani a făcut așa de grozavă întipărire asupra lui Soleanu ? Mavropani se arată printr-însa un ticălos ! Foarte adevărat. Dar în timpul din urmă pesimistul nostru știa foarte bine cît cîntărea Mavropani. Scrisoarea trebuia deci să facă mai degrabă altă înrîurire, ușurînd conștiința bolnavă a lui Soleanu. În adevăr, infamia legăturii

dintre dinsul și Adelaida stătea mai ales în aceea că înșelau pe bărbat ; pentru acest fapt, cavalerul de la Soleni se numise singur „canalie cu vîrf“ ; văzînd dar că Mavropani nu era înșelat, că știa tot, trebuia să-și simtă conștiința ușurată, și nu încă mai apăsată. Al doilea : dacă Soleanu era în adevăr atît de hotărît să se omoare, cum putea scrisoarea lui Borel să-i schimbe așa de iute hotărîrea ? Această scrisoare plină de fraze pretențioase mai curînd ar fi putut să facă pe un om /hotărît a trăi/ să-și schimbe ideea, dar nu să împiedice pe unul care avea și alte pricini de a părăsi lumea. Și, cu toate acestea, observările autorului sînt adevărate. Soleanu a putut să rămînă foarte nemulțumit după citirea scrisorii lui Mavropani ; putea să ia hotărîrea de a se împușca ; putea și trebuia chiar să-și schimbe hotărîrea după citirea răvașului lui Borel. Deosebirea este că toate acestea sînt firești numai dacă înțelegem pe Soleanu așa cum îl pricepem noi, iar nu cum vrea autorul. Soleanu, elevul păpușilor gentile de la Paris, trebuia de bună seamă să găsească mare nemulțumire în legătura cu Adelaida. Nu că o iubea. Stors de puteri prin viața cu fel de fel de Zouzou la Paris, el nu era în stare să iubească, dar legătura aceasta îi gîdila deșertăciunea, îi îndestula sentimentele josnice și lăudăroșia. Amant nevestei ministrului să înșele pe bărbat, să pună coarne excelenței-sale... iată destul de temeinice pricini de mulțumire pentru îngîmfarea prostească a unui Soleanu, pentru a face legătura de ajuns de prețioasă. Scrisoarea lui Mavropani, care arăta că excelența-sa nu era înșelat deloc, că știa tot, a dat o lovitură deșertăciunii pesimistului nostru, a făcut din o legătură plină de șic un lucru foarte neînsemnat, și iată de ce s-a simțit Soleanul nostru atins. Deci nu a început să se trezească în omul nostru simțul moral, ci îngîmfarea și micimea de suflet l-au ațîțat. Scirba ce simte cavalerul nostru și învinuirile ce-și face el singur sînt asemenea bine observate. Stors de putere nervoasă prin viața destrăbălată de la Paris și prin nopțile petrecute în „adînci voluptăți“ cu Adelaida, jignit prin răvașul lui Mavropani, se poate foarte bine că Soleanu să fi ajuns a se învinui. Cu atît mai mult că Soleanu și toți cei de sama lui înțeleg foarte bine că faptele lor sînt nemorale ; dar inima lor strîcată nu simte toată grozăvenia nemoralității lor, de aceea

toate învinuirile ce-și fac sînt foarte puțin sincere ; chiar atunci, în adîncurile sufletului lor, este o ființă păcătoasă care parcă ne strigă : „Vedeți cum mă învinovățesc eu singur, așa-i că-s om superior, așa-i că seamăn cu Byron, Musset, Leopardi !“ Se înțelege că, în timp ce se învinuiește pe sine și pe alții, unui Soleanu i-ar putea veni și gîndul de a se împușca. Dar această hotărîre nu poate fi mai adîncă decît înseși învinuirile. În fundul sufletului, același omuleț deșert și de nimica, plin de egoism ne strigă în timp ce Soleanu își încarcă pistolul : „Vedeți ce om superior sînt eu ? Mă hotărîsc a-mi curma viața, pentru că-s așa de superior încît lumea nu-i vrednică să aibă un erou ca mine, ca Byron, Leopardi etc...“ Se înțelege, astfel de oameni nu se împușcă. Totdeauna găsesc vreo pricină să repete, ridicînd capul și făcînd un gest teatral : „Dacă-i așa, ei bine, voi trăi !“ Scrisoarea lui Borel a fost unul din aceste pretexte pentru Soleanu.

Dacă n-o găsea, afla el altceva și pistolul s-ar fi desercărat tot în vînt, niciodată însă în capu-i sec ori în inima-i strîcată. Acest episod este foarte caracteristic pentru autorul romanului. D-l Duiliu Zamfirescu a avut ca model un om viu, om luat din viața reală. Că d-sa cunoștea pe eroul nostru se vede din faptele ce descrie și de multe ori și din cuvintele ce spune Soleanu. Faptele și cuvintele sînt luate din realitatea vieții și se potrivește pentru un tip ca pesimistul nostru.

Dar, totodată, autorul nu cunoaște decît partea din afară a eroului său ; sufletul lui, pricinile care îl făceau să lucreze cum a lucrat au rămas taină nepătrunsă de d-l Zamfirescu. Dacă l-ar fi cunoscut pe Soleanu tot așa de bine și în ceea ce privește partea-i psihică și dacă ar fi avut destul talent artistic, autorul putea să ne dea un tip minunat de pesimist papagal din subîmpărțirea ce s-ar putea numi franțuzește „*mauvais drôles*“.

Înainte noastră, alături cu faptele eroului s-ar fi desfășurat și adevăratul lor înțeles, s-ar fi desfășurat tot mecanismul lui psihic, dacă am putea zice astfel : un sistem nervos ruinat de viața desfrînată de la Paris ; un egoism mare, o inteligență foarte puțin pătrunzătoare, foarte slabă, dar cu poleiala franțuzească și care, din această pricină, poate părea unor naivi cine știe ce minte superioară.

Înainte noastră ar sta acest Soleanu, cu toată lăudăroșia și deșertăciunea lui, cu toată micimea-i morală și intelectuală, cu toate pretențiile-i, fără nici un temei altul decât ambiția și gusturile lui pentru viața și fericirea altora și marele respect pentru pacea și fericirea sa. Am fi văzut atunci, de asemenea, cum pesimistul nostru, intrând în viață și neîntâlnind recunoașterea calităților ce nu avea, în fața celor dintii piedici în lupta pentru trai se face sceptic, începe a găsi de vină lumea toată și ascunde micimea sa morală și intelectuală sub scutul unor nume mari ca Byron, Leopardi, Schopenhauer, într-un cuvânt ajunge *pesimist*.

Autorul ar putea să ne arate pe eroul său în viața-i privată, în viața de familie, în viața politică și socială : în toate împrejurările s-ar da pe față același tip. Din nenorocire însă, fie din nepătrundere, fie din altă pricină, d-sa n-a înțeles acest tip deloc ori, și mai rău, l-a înțeles pe dos. Egoismul șefului coloniei române din Paris îi pare „o comoară de nesfârșită bunătate“ ; fanfaronada și deșertăciunea lui îi par un caracter superior, cu „orizonturi imense“ ; un mic amor propriu și deșertăciunea lui jignită i se par un „*Weltschmerz*“\* ca al lui Byron, Heine, Leopardi. Și cel puțin dacă autorul ar ține pentru sine asemenea socoteli greșite ! Nu. Autorul, la fiecare faptă sau vorbă a lui Soleanu se amestecă îndată dîndu-ne lămuriri, arătîndu-ne pricinile, lăudîndu-ne purtarea eroului ; și toate acestea se potrivesc ca nuca-n perete.

Din această greșală de căpetenie, din necunoașterea psihicului eroului, chiar și observațiile drepte despre Soleanu își pierd însemnătatea, și în loc de tip avem o caricatură.

Acestea despre eroul romanului ; cît despre celelalte persoane, apoi acelea nu-s deloc tipuri, ci, așa cum am zis, o garnitură făcută anume pentru a înălța pe Soleanu. Ici, colea se văd observații drepte, de unde urmează că autorul are talent și ar putea să scrie destul de bune nuvele ; dar cu atîta pătrundere cîtă a arătat în scrierea *În fața vieții* a se arunca la scris romane e ca și cînd cineva, fără a ști cituși de puțin să cîrmuiască o luntre, s-ar îndrepta cu dînsa pe marea deschisă. Urma-

rea cea mai firească va fi că omul nostru, prea îndrăzneț, se va îneca.

Una din lipsurile romanului este, de asemenea, pretenția de adîncime filozofică, pretenție fără nici o pricină binecuvîntată de vreme ce nu aflăm în tot romanul decât repetîndu-se curate banalități. Cei care n-au citit romanul, văzînd că se apropie sfîrșitul criticii noastre, se vor mira auzînd că opera domnului Zamfirescu mai are și partea a doua. Da, în adevăr, romanul are două părți, însă greșelile sînt aceleași : observații de multe ori foarte adevărate cînd e vorba de fizionomia de pe deasupra a tipului și aceleași greșeli cînd e vorba de pricini năuntrice, de psihicul eroului ; aceeași lipsă de lucruri tipice în celelalte persoane, puse ca garnitură în jurul odorului — Soleanu ; aceleași pretenții în stil și în cugetări filozofice. Partea a doua fiind copia celei dintii, vom arăta-o numai în cîteva cuvinte. După ce scrisoarea lui Borel a fost găsită tocmai la vreme spre a împiedica pe pesimistul nostru de a se împușca, după cît ne spune autorul, se petrece în eroul d-sale o prefacere adîncă. Soleanu se face deputat independent, aduce Camera în uimire prin oratoria cu care e înzestrat și prin cunoștințele proaspete de la Paris. Cine știe ce n-ar ajunge ex-șeful coloniei române dacă o întîmplare nenorocită n-ar strica tot. Se înțelege că pricina a fost iar femeia : Elena-Martian, după ce a crescut pe Lya, își aduce aminte de făgăduința dată și o aduce plocon lui Soleanu, propunîndu-i-o de nevastă. Soleanu, ca un adevărat pesimist, nu primește, pentru că a luat hotărîrea nestrămutată de a nu se însura.

După această ispravă, Elena îndeamnă pe Lya la o prostituție, legală bineînțeles, dar, în sfîrșit, tot la prostituție. Scurt și cuprinzător : Elena sfătuiește pe fiică-sa să se mărite cu un domn pe care nici nu i l-a făcut cunoscut, care este de două ori și jumătate mai în vîrstă decât Lya și care i-ar putea fi tată, dar care are bani și „poziție“. Lya, din care mama ei, potrivit cu făgăduința dată lui Soleanu, făcuse „o femeie cu toate pozoabele sufletești ale femeii“, crescută fiind pentru Soleanu și văzîndu-se respinsă de acest vrednic bărbat, nu găsește nici un motiv de a nu se duce după oricare altul.

Faptele Elenei și ale Lyei nu trebuie să ne facă să ne mirăm : am văzut felul original cum d-l Duiliu Zam-

\* [Correspondent pentru „*le mal du siècle*“, „răul veacului“.]

firescu înțelege morala ; nu sfîrșește bine de recomandat vreo persoană ca aleasă, superioară și altele... și, tronc, se apucă recomandatul de face vreo năzbitie de-ți vine silă. Soleanu, care cu prilejul deputăției sale a fost de mai multe ori pe la Marțian (cel care-l izbise prin ușă), a văzut pe Lya fată mare și nu i-a căzut dragă ; acum însă, după ce a ajuns femeia lui Adrian, Soleanu, cum o vede, se aprinde pîrjol chiar de la întîia dată ! Trebuie să spunem drept că observația aceasta, ca și altele din cele făcute de autor asupra fizionomiei externe a lui Soleanu, e adevărată.

Această îndrăgostire, după ce Lya s-a măritat, e foarte caracteristică pentru Soleanu și semenii lui. I-a plăcut să se mîndrească à la Leopardi, să ia hotărîrea nestrămutată, schopenhaueriană, de a nu se însura ; i se părea că o asemenea hotărîre îl înalță mai presus de cei de felul lui, îl face adevărat pesimist. Neprimind pe Lya, își lingusea deșertăciunea și fanfaronada. Nevroind să o ia, Soleanu ar fi fost nespus de vesel dacă ea ar fi înnebunit, s-ar fi otrăvit ori cel puțin ar fi plecat la mănăstire. Această nenorocire i-ar fi dat dreptul de a purta un doliu veșnic, de a-și lua mutră fatală înaintea lumii : deșertăciunea și fanfaronada i-ar fi fost cu totul indestulate. Dar ca Lya, care avea fericirea de a fi fost crescută pentru Soleanu, om superior, om cuprins de „durerile lumii“, pentru un om care seamănă ca două picături de apă cu Byron, Heine, Leopardi... în urma respingerii suferite, Lya să fie în stare a se mărita îndată cu altul ? Iată ce nu putea îngădui acel omuleț de nimica, pitulat sub masca pesimismului.

Sub înrîurirea acestor simțiri josnice, în asemenea inși se ivește dorința de a avea pe femeia respinsă ; această dorință, întemeiată pe deșertăciune, fanfaronadă, amor propriu jignit, ajunge cîteodată așa de strașnică încît oamenii nepătrunzători pot să ia asemenea pofte josnice drept iubire adîncă. Firește, dacă un Soleanu izbutește a-și mulțumi josnicele-i dorințe, dacă femeia nu i se împotrivesc, atunci sentimentele de deșertăciune și altele sînt indestulate și se așează în sufletu-i necurat ; iar pe deasupra rămîne iarăși un om serios, plin de respect pentru sine însuși. Iar dacă nu reușesc, atunci toate simțirile cele mai rele ale inimii lor se ridică deasupra, se întăresc, capătă putere nebiruită asupra unor firi atît

de slabe, ca ale celor de teapa lui Soleanu, și asemenea oameni cad adesea foarte jos, sînt neîncetat mîncăți de simțiri cărora sînt robi și se prăvălesc tot mai jos în noroi. Se înțelege că d-l Duiliu Zamfirescu n-a înțeles boabă din toate acestea. D-l Zamfirescu are de multe ori observații foarte fine, arată că știe cum în multe ocazii ale vieții a trebuit să se poarte Soleanu ; sînt unele pagini din toate punctele de vedere ireproșabile, limba frumoasă... toate acestea constituie un merit netăgăduit ; dar cînd e vorba de zugrăvit starea sufletească a lui Soleanu, pricinile lăuntrice ale faptelor lui, ale purtării pesimistului nostru, autorul povestește niște lucruri curat monstruoase și care arată pînă unde poate merge lipsa de pătrundere. Dacă Soleanu nu vrea să ia pe Lya, pricina, după d-l Duiliu Zamfirescu, e că eroul d-sale e om superior, care a luat hotărîrea serioasă de a nu se însura ; dacă, după măritișul acestei fete, se îndrăgostește de dînsa, pricina, este că, întîlnind-o din întîmplare, a putut să-i vadă însușirile alese ; dacă, după ce Lya îl respinge, Soleanu turbează și cade tot mai jos, apoi, după d-l autor, explicația ar fi următoarea : „Cînd are cineva o fire mîndră și superioară, trebuie să cheltuiască o energie nespus de mare ca s-o împiedice de a izbucni la fiecîe moment contra trivialității celorlalți. A ridica pe semenii săi pînă la sine și a nu se scobori niciodată pînă la dîșii e foarte frumos de spus ; dar de pus în practică?... *Semenii* sînt așa de mulți și de jos, încît fatal omul cel *altfel* făcut trebuie să se coboare pînă la cei ce sînt de *același fel*“.

Această bucată e scrisă în privința pesimistului nostru de la Soleni în cele din urmă fețe ale romanului. Credem deci orice lămuriri de prisos.

După ce Lya îl respinge, Soleanu cade la beție, trăiește prin casele publice și într-o zi venind acasă beat, plin de noroi și văzîndu-și halul în care a ajuns : „un sughiț de indignare i se sui în gît și, încrucișînd mîinile deznădăjduit, rosti rar și accentuat :

— Ce porcărie !“

Cu aceste cuvinte se încheie romanul. Nu știm la cine țintesc : la toată lumea ori numai la pesimistul de la Soleni ? Dacă presupunerea din urmă e adevărată, apoi trebuie să mărturisim că din tot romanul aceasta e singura frază împotriva căreia n-avem nimic de zis.



## TENDENȚIONISMUL ȘI TEZISMUL ÎN ARTĂ\*<sup>27</sup>

Mărturisesc, îmi pare bine și îmi pare rău, totodată, de prilejul ce mi-a dat d-l Roman: să vorbesc despre mine însumi. Îmi pare rău, pentru că voi fi nevoit să vorbesc despre persoana mea, lucru ce aș fi dorit să nu fac, îmi pare însă bine pentru că astfel voi putea desluși unele puncte din articolele mele.

Și acum trec la chestiune.

D-l Roman zice că nu se unește în totul cu mine în privința artei, însă e foarte departe de a lămuri în ce și cum; e așa de puțin deslușit încît mărturisesc că n-am putut pricepe în totul ce vrea să spună d-sa. Chiar la începutul broșurii, d-sa arată deosebirea între noi astfel: „D-sa (adică eu) pune ideea socială pe planul întâi, iar arta pe al doilea. Aice ne deosebim“... „Literatura însă, și în special poezia, după părerea noastră, trebuie să rămîie în primul loc artă“. Mai departe, d-sa zice că e tot așa de rău a avea economiști poeți ca și poeți economiști. Ce înțelege oare prin aceste fraze? Să fi înțelegînd că e rău a scrie în versuri un tratat de economie politică? Dacă despre aceasta-i vorba, sistem de aceeași părere, și aș dori mult să mi se arate

\* Sub acest titlu tipăresc aici o parte dintr-un articol mai mare, publicat în *Contemporanul*, sub titlul următor: *Direcțiunea Contemporanului*. Il tipăresc pentru că paginile acestea îmi par că explică mai bine teoria literară cuprinsă în acest volum. Par- tea ce mai rămîne din articolul citat va intra în volumul al doilea. Articolul din *Contemporanul* a fost publicat ca răspuns la o broșură a d-lui I. N. Roman<sup>28</sup>.

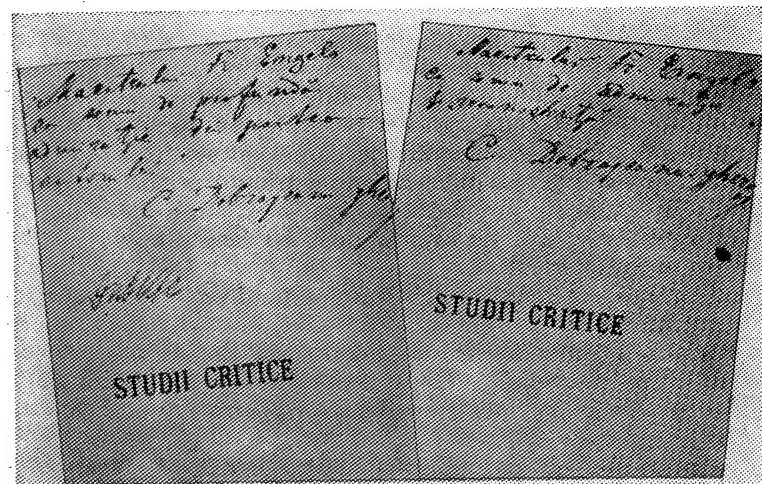
unde și cînd am spus eu asemenea prostie. Poate însă d-l Roman e împotriva tendințelor sociale exprimate în poezie? Așa se pare; dar atunci de ce apără cu atîta foc pe Eminescu, umblînd a dovedi că în poeziile lui are tendințe liberale, progresiste? În cele cîteva pagini unde e vorba despre mine, d-l Roman zice: „Greșeala d-lui Gherea este că nu face deosebirea între util și poetic, pe care o face H. Spencer...“ Mai departe, d-l Roman îmi ține o lecție despre faptul că poate să fie un lucru foarte folositor fără a fi poetic. Am mai spus că nici- odată nu mi-a trecut prin minte să amestec economia poli- tică cu poezia; acum pot să adaug că de mult știu aceasta, de mult, foarte de mult știu că unele funcții fi- ziologice, care-s foarte folositoare, sînt, totodată, cu de- săvîrșire nepoetice. Mai departe. D-l Roman zice că legislația poate să fie foarte progresistă, dar nu poate să dea material poeziei, iar și mai departe aseamănă pe poet c-o albină care ne dă lucruri dulci și zice: „Ce ne pasă nouă de unde le ia?“ Mai întîi, aceste fraze — ca și toată partea în care d-l Roman atinge teoriile estetice, cum e: legătura între idei în general și în special între ideile sociale cu arta — sînt foarte puțin limpezi la d-l Roman. Al doilea, d-sa nu m-a înțeles bine, cel pu- țin nu m-a înțeles cum aș dori să fiu eu înțeles. Poate că sînt și eu de vină de vreme ce nu m-au înțeles și alții, afară de d-l Roman: se vede că n-am deslușit destul de bine părerile mele. Dar am și eu o apărare: am scris încă prea puțin; nu numai că n-am spus „tot“, după cum cu drept cuvînt zice d-l Roman, dar am spus foarte pu- țin, și ce-am spus n-am spus complet. Chestiunile lite- rare, estetice sînt așa de încîlcite, așa de complexe încît e foarte firesc lucru să nu poți să le lămurești cu de- săvîrșire. Voi împlini această lipsă pe cît îmi va fi cu putință. Nu voi putea însă să dau toate lămuririle în acest articol; ce va mai rămîne voi spune altă dată.

Iată, în cîteva cuvinte, cam ce am scris eu pînă acum în privința artei și ce mi-a părut destul de deslușit.

Omul în general, deci și artistul, e un product al îm- prejurărilor cosmice (mijlocul natural) pe de o parte, iar pe de alta al împrejurărilor sociale (mijlocul social). Toate



manifestările spiritului omenesc în general, deci și cele artistice, sînt condiționate prin organizația fizică, nervoasă, suflătească a artistului. Însuși artistul e format de către mijlocul natural și social ce-l înconjoară. Toate producțiunile artistice (vorbim de artă, nu de mîzgălituri ori de falsificarea artei), se reduc, la urma urmei, la înrîurirea mijlocului natural și a celui social. O impresie făcută de mijlocul natural, de pildă, un răsărit de soare ori o idee socială, cum este iubirea de oameni sau iubirea către femeie, nu va ieși de la poet întocmai cum a intrat. Impresia va găsi o sumă de impresii adunate, o sumă de idei, va găsi un sistem nervos deosebit, care la nașterea artistului cuprindea posibilitatea dezvoltării și creării artistice. Creația artistului va fi un product al combinației acestor factori feluriți, dar toți acești factori — cum e grămădirea de impresii în sistemul nervos, adunarea de idei etc. — vin ori de la mijlocul natural, ori de la cel social. Deci, cum am zis, creațiunea artistică, la urma urmei, este pricinuită de înrîurirea mijlocului natural și social, și mai ales acesta din urmă are înrîurirea hotărîtoare, el e cel de căpetenie. Chateaubriand, pentru a ne da icoana măreață a naturii sălbatice, a trebuit să meargă în America și să vadă acolo pe loc minunata vegetație, tocmai unde e mai sălbatică și mai frumoasă. Descrierea fierbinte, înfocată, a naturii și a iubirii în *René* e efectul unui temperament nervos, fierbinte și bolnăvicios totodată; ideile reacționare ale scrierilor lui sînt pricinuite de revoluția franceză, care a desființat nobilimea, a omorît pe fratele lui și l-a surghiunit pe însuși artistul. Ideile religioase-bigote prin care se caracterizează se datoresc educației excesiv de religioase, aproape unei nebunii, care se observă la toți membrii familiei Chateaubriand, o manie care a făcut pe sora lui să intre la mănăstire în floarea tinereții; și e de notat că pe sora aceasta o iubea el cu pasiune. Lirismul pesimist și deznădăjduit al lui Leopardi se explică prin constituția lui fizică, peste măsură de bolnăvicioasă, pe de o parte; iar pe de alta prin un complex de influențe sociale. Și așa-i întotdeauna. Dacă uneori nu putem găsi, în unele privințe, o legătură de cauză între mijlocul social și cel natural și între creațiunea artistului, pricina poate fi că știința nu-i îndestul de dezvoltată în această privință; pricina poate fi a instrumentelor de cercetare,



care în materie de artă și de psihologie sînt încă puțin perfecte. și, în sfîrșit, vina poate fi a criticului, care nu știe a se folosi îndeajuns de știință și de mijloacele de cercetare ce le are azi la îndemînă. Dar că asemenea legături există e mai presus de îndoială. Artistul ne dă numai ceea ce primește și nu poate să ne dea decît din ceea ce primește. În lanțul nesfîrșit al cauzelor și efectelor din universul nostru, cauza se schimbă cu efectul și ceea ce a fost azi cauză mine e efect. Așa și cu arta. Efect al mijlocului social, ea, la rîndul ei, lucrează asupra acestui mijloc. Pesimismul deznădăjduit și bolnăvicios al lui Leopardi, care e productul (pe cît e vorba de cauze sociale) suferințelor nenumărate ale societății, înrîurește și el asupra societății. Ideile reacționare religioase ale lui Chateaubriand, datorite întîii și întîii revoluției franceze, au avut înrîurire asupra revoluției, pe de o parte dînd curaj reacțiunii monarhiste, pe de alta aprinzînd curajul și ura revoluționarilor. Societatea, sugerînd anumite idei și sentimente artistului, creațiunea artistului, caracterizată prin idei și sentimente sugerate de societate, va sugera societății, la rîndul ei, idei și sentimente în armonie cu cele primite.

Acestea sînt, în cîteva cuvinte, tezele pozitive și esențiale care mi-au părut că ies lămurit din cele spuse de mine. Din aceste baze fundamentale iese tot ce am spus

până acuma în privința teoriei literare. Asupra acestor câteva chestiuni fundamentale, cei care vor să mă critice trebuiau să-și îndrepte privirea. Dacă ar dovedi că aceste premise sînt false, atunci, desigur, foarte multe din cele ce am zis sînt false; dacă însă se vor uni cu mine în privința acestor premise (și cred că ar fi greu pentru cineva să nu se unească), atunci și deducțiile mele sînt adevărate. Acestea toate sînt, bineînțeles, cu desăvîrșire nepotrivite cu tezele esteticii vechi, cu tezele esteticii metafizice. După acea estetică, arta nu-i un *product*, ci un dar dumnezeiesc, un lucru supranatural, care stă deasupra și în afara societății. Bineînțeles că o mulțime de fenomene, de fapte artistice sînt altfel explicate de o teorie și altfel de cealaltă, uneori în mod chiar cu totul opus.

D-l Roman, după cum se vede, face parte, după credințele sale literare, din școala modernă, însă, ca foarte mulți alții, nu și-a explicat lămurit o mulțime de chestiuni literare, estetice și de aceea le explică tot metafizic. Cu alte cuvinte, deși de școală nouă, tot amestecă credințe și considerații vechi.

Dreptatea ne silește să spunem că mai toți literații noștri fac așa. Plecînd de la premisele fundamentale, înșirate în câteva cuvinte mai sus, putem foarte bine să luminăm acele câteva chestiuni foarte însemnate pe care le ridică d-l Roman și care după d-sa îl deosebesc de mine. Așa e, de pildă, chestiunea folositorului în artă. Estetica metafizică se răscoală împotriva întrebuirii cuvîntului folositor și vătămător. „Folositor și vătămător sînt cuvinte bune de întrebuit cînd e vorba de tingiri ori de rachi. Tingirea e folositoare și rachiul vătămător; dar arta, un dar ceresc, arta, floarea și podoaba vieții, e prea sus pentru ca să fie întrebuită și față cu dînsa vorbele noastre negustorești: folositoare ori vătămătoare“, ziceau și zic cu indignare vitejii apărători ai „*Madame feu l'esthétique*“\*, după expresia scriitoarei Barbe Gendre.

Alții, mai transigenți, sînt gata să spună că arta e folositoare, dar totuși, și după dînșii, ea rămîne o categorie metafizică prin aceea că e *numai* folositoare. După ei arta nu poate să fie decît folositoare, a-i zice vătămă-

toare ar fi o ocară. După noi însă e cu totul altminterlea. Artă e un *product*, e o manifestare ca oricare alta a spiritului omenesc și, ca atare, poate să fie ori folositoare, ori vătămătoare. Odată ce este exprimătoare a ideilor și sentimentelor omenești, însușirea ei atîrnă de ideile și sentimentele ce va exprima. Ea poate să exprime idei și sentimente sănătoase, și în acest caz e folositoare; poate să fie exprimătoare de idei și sentimente rele, și în acest caz e vătămătoare\*.

Toți cititorii noștri, fără excepție, sînt, desigur, pe deplin convinși că liberarea de sub jugul străin (rog a-și aminti de Transilvania și Basarabia) e un lucru sfînt. Un poet care, în versuri înflăcărâte, va pleda pentru această liberare va face o lucrare poetică folositoare; dimpotrivă, un poet care va cînta robirea națiunii va face o creațiune artistică vătămătoare.

Dacă d-l Roman ar fi vrut să combată ideile mele în privința folositorului și a artei, ar fi trebuit să arate că arta e mai nainte de toate artă și e neatîrnată de însușiri ca folositor și nefolositor; dar nu să-mi spună că sînt lucruri folositoare care nu-s poetice ori să mă învețe că matematicile și poezia nu-s același lucru, ca și cum eu aș fi zis vreodată o astfel de prostie.

Pentru aceia care vor înțelege mai adînc premisele teoretice expuse mai sus, se va lămuri foarte bine și chestiunea ideilor sociale în artă, ori mai bine chestiunea atît de mult discutată: „*tendința în artă*“, „*arta tendențioasă*“. Această chestiune a ajuns adevărata gogoriță a esteticilor metafizici, și cu toate acestea nouă ne pare foarte lămurită. În adevăr, dacă o creație artistică e rezultanta înrîuririi mijlocului natural și social, dacă artistul ne dă ceea ce a pus în el mijlocul natural și cel social, creația lui va exprima tendințele mijlocului ce-l înconjoară; creația artistului va exprima, într-un fel ori în altul, tendințele epocii în care trăiește, ale societății în care trăiește. Deci artă fără tendință nici nu poate să fie. Artă fără tendințe n-a existat, nu există și nu va exista. Căci, dacă arta va atinge viața socială, va exprima tendințe sociale. Bineînțeles, o poezie ce descrie un asfințit de

\* În această privință, vezi articolul meu *Către d-l Maiorescu* [tipărit în prezentul volum cu titlul *Personalitatea și morala în artă*, p. 279—307].

\* [Răposata doamnă estetica.]

soare nu exprimă tendințele sociale ale unei epoci, dar noi nu prea cunoaștem poeți mari care să se fi îndeletnicit numai cu descrieri de răsărituri și de apusuri de soare. Poeții mari, în toate timpurile și la toate popoarele, au exprimat idei mari sociale, și cu cât au fost mai mari, cu atita mai deplin au exprimat ei tendințele epocii și ale poporului. Eschil, Homer, Sophocle, Dante, Leopardi, Byron, Shelley, Musset, Victor Hugo, Goethe etc. n-au fost oare geniali exprimători ai tendințelor sociale ale poporului lor, ale epocii lor?

E peste puțină a face între idei și tendințe și între artă o deosebire atât de mare încît să zicem că ideile sociale au cîmpul lor bine mărginit, iar arta de asemenea are pe al ei, după cum ne spune d-l Roman (p. 12). Ideile și tendințele sociale sînt chiar sîngele cald și hrănitor care nutrește și face viețuitor organismul numit *artă*. A spune că ideile și tendințele sociale sînt ceva cu totul deosebit de artă este tot așa cum ai zice că sîngele e ceva cu totul străin de organismul omenesc.

Dar dacă arta în general și poezia în special (despre poezie e mai ales vorba în scrierea d-lui Roman) exprimă ideile și tendințele sociale, atunci se naște întrebarea: care sînt anume tendințele ce pot și chiar trebuie să fie exprimate în artă și de nu cumva sînt unele idei și tendințe sociale care nu merită deloc, care chiar din firea lor nu pot să fie exprimate în poezie? Aici e miezul chestiunii. Cu ideile mari sociale introduse în poezie se repetă același lucru ca și cu toate ideile mari. Cine nu știe ce s-a întîmplat pînă acuma cu toate ideile mari religioase, filozofice, economico-sociale? La ivirea lor, ele sînt huiuite, luate în rîs, clevetite din felurite pricini. Unii oameni, chiar inteligenți, fac aceasta din interes, alții o fac din nepricepere, alții de frică: „Părinții părinților noștri au crezut așa, doar n-au fost ei mai proști decît noi“. De la început ideea nouă e sprijinită numai de cîțiva oameni mai îndrăzneți, care de multe ori plătesc asemenea îndrăzneală cu viața lor. Cîte puțin însă, ideea își face drum, adevărul cîștigă teren, cîte puțin ideea cea nouă ajunge și ea idee ortodoxă, un stîlp al societății, pentru ca, răzemați de acest stîlp, cei interesați, nepricepuți, fricoși și neputincioși să strige iarăși contra altei idei nouă și îndrăznețe.

Cam același lucru se întîmplă și cu ideile noi estetice, se întîmplă și cu tendințele sociale introduse în artă. Pe un poet mare, novator, îndrăzneț, care arată admirabil o idee mare socială, pe un așa poet îl întîmpină huiduile și strigările că el pîngărește arta, că arta e ceva prea sus pentru ca să fie amestecată cu de ale vieții, că pentru aceasta există jurisprudență, economie etc. După o vreme însă, oricare idee ajunge foarte poetică, își capătă dreptul de cetățenie în poezie, se preface într-o armă împotriva tendințelor și ideilor noi. Cînd vitejii artei pentru artă, ai artei pure, ai artei care e mai presus de toate, și mai înainte de toate artă, cînd acești viteji încep să strige în contra ideilor și tendințelor sociale introduse în artă, preținzînd că ea trebuie să rămînă cu totul în afară de lupta ideilor și a tendințelor sociale, ei nu știu ce vorbesc.

Adevărul este că ei nu-s, în general, împotriva ideilor și tendințelor sociale în poezie — aceste idei și tendințe fiind sîngele cald al poeziei —, ci sînt împotriva unor anumite idei și tendințe. Dacă ei strigă împotriva tendințelor sociale în general în poezie, apoi strigă fie din nepricepere, fie din interes. Cînd genialele versuri ale lui Shelley au căzut asupra Engliterei. ca o lavă topită, chemînd la viață pe cei dezmoșteniți, ce strigăt de ură și de turbare! Între alte clevetiri a fost și aceea că versurile lui Shelley pîngăresc arta prin introducerea unor idei care au alt cîmp de luptă... Estetici curați s-au făcut mai ales cei ale căror privilegii au fost amenințate prin acest potop de geniale și înfocate versuri. A trebuit mai bine de-o jumătate de veac pînă ce critica să înceapă, în sfîrșit, a mărturisi că Shelley e cel mai mare poet englez din veacul nostru, că e mai presus de Byron și în unele privințe ajunge pe Shakespeare\*. Trebuie să spunem însă un adevăr, că în cuvintele antitendenționistilor în privința poeziei se cuprinde și o parte de adevăr cîtă vreme ei luptă în contra tezismului (pe dată vom vedea cum pricepem acest cuvînt) confundîndu-l cu tendința socială a artei.

De altă parte, și apărătorii tendințelor sociale în artă nu lămuresc destul deosebirea cea mare ce există între tendenționism și tezism<sup>29</sup>. Voi stărui să explic aici pe scurt această deosebire. De la început însă trebuie să

\* Vezi „Swinburne“, în prefața dramei lui Shelley *Cenci*.

mărturisesc că vorbele tezism și tendenționism le întrebuițez arbitrar. În limba obișnuită, aceste vorbe sînt întrebuințate chiar în același înțeles. Și, drept vorbind, n-aș dori deloc să introduc nici cuvinte noi, nici să iau un cuvînt într-un înțeles neobișnuit. Dar ce vreți să fac? Am în capul meu două șiruri de idei bine deosebite, dar pe care publicul le amestecă, nu le distinge, încît pentru oricare din amîndouă întrebuințează, la întîmplare, ori vorba tendenționism ori tezism. Cum am spus, pentru mine aceste două serii sînt foarte deosebite, sînt deci nevoit să dau fiecăreia din ele o numire, fie chiar cu primejdia de a aduce oareșicare încurcătură în mintea cititorilor. De altmîntrelea, eu nu țin la cuvinte, țin numai să se facă bine deosebirea între aceste două serii de idei, și, dacă mi se vor da nume mai potrivite, le voi primi cu plăcere. Cu alt prilej voi lămurii în toată întinderea ei, pe larg, deosebirea adîncă între tezism și tendenționism; aici voi spune numai cîteva cuvinte, dar care, cred, vor fi destul de lămurite.

Una din trăsăturile caracteristice ale teziștilor este că ei cred că însușirea artistică (așa iese din vorbele lor) nu se deosebește de însușirile intelectuale în general. În polemica lor împotriva metafizicilor care socot arta ca ceva dumnezeiesc, supranatural, pentru a arăta că arta e o însușire ca oricare alta, un rezultat al dezvoltării nervoase, teziștii au căzut în greșeala contrară (cum se întîmplă așa de des în polemică), ajungînd pînă la a spune — lucru absurd — că însușirea artistică nu se deosebește prin nimic de însușirea de a învăța aritmetica. Astfel ar urma că, după cum toți oamenii (nu ținem seama de idiști) pot să învețe cele patru reguli, tot astfel toți ar putea fi poeți. Ei nu spun aceasta lămurit, dar așa reiese negreșit dacă scoatem încheieri logice din cuvintele și premisele lor. După noi însă e cu totul altceva. Deși noi considerăm însușirea artistică nu drept ceva supranatural, ci ca un lucru foarte firesc, rezultat necesar al dezvoltării nervoase, totuși această însușire nervoasă, specială, o credem de un tip mai înalt. După cum toate rasele omenești sînt rase omenești, iar rasa albă e de un tip mai înalt, tot așa un artist mare e om ca toți oamenii, dar de un tip mai superior. Nu fiecare om poate să se facă poet, și vorba că poezia se nasc este un adevăr ce nu trebuie tăgăduit. Un poet mare, la nașterea lui, are un sistem nervos fin, de

un tip mai înalt. Un cățel și un copil la naștere sînt deopotrivă de proști, însă copilul prinde puțința de a ajunge om; iar cățelul, fie pus în orice împrejurări, tot cîine se face. Așa este cu Stan și Bran față cu Goethe. Goethe la nașterea sa cuprindea puțința de a fi poet mare. Împrejurările vieții, creșterea au hotărît direcția poeziei lui, precum și cuprinsul etc.; însă, repetăm Goethe la nașterea sa era un geniu, pe cînd Stan și Bran, oricare ar fi împrejurările în care vor trăi, vor rămînea tot oameni de rînd.

Dacă însușirea artistică am voi să o comparăm cu însușirea matematică, ar trebui să comparăm pe Goethe cu Leibnitz, Newton ori Euler. Goethe și Newton au fost tipuri mai înalte ale dezvoltării omenești, dar unul într-uramură și altul în alta.

Această deosebire între noi și teziști va fi de ajuns pentru a face să fie pricepută deosebirea cea mare ce trebuie să fie între aprecierile noastre și ale teziștilor. Pentru teziști, un artist, poet, de pildă, poate după o teză dată (de aceea îi numim teziști) să scrie orice, azi o odă unui monarh, mîine o odă republicii; artistul e un meșteșugar, se aseamănă cu tîmplarul, care face azi un tron pentru rege, iar mîine poate face unul pentru președintele republicii. În această privință, teziștii, deși pleacă de la un punct de vedere deosebit decît metafizicii, ajung la aceleași încheieri, fie din pricină că și unii și alții au temelie greșită, fie pentru că extremele se aseamănă. În adevăr, după metafizici, obiectiviști absoluți în artă, după metafizicii care cred arta un dar dumnezeiesc, căzut din cer și neatîrnat de împrejurările materiale ale vieții, artistul-poet poate de asemenea azi să facă o odă minunată regelui, mîine un cîntec revoluționar. Plecînd de la două puncte de vedere deosebite, dar amîndouă greșite, metafizicii și teziștii ajung unii și alții la aceeași încheiere greșită: că artistul poet e neatîrnat de mijlocul ce-l înconjoară și, după voință, poate să creeze în orice fel. Cititorii știu că, după părerea noastră, creația poetului e condiționată negreșit de mijlocul natural și de cel social.

Aceste cîteva cuvinte le credem destule pentru a arăta deosebirea ce este între teziști și noi. Cele ce urmează vor lumina chestiunea și mai bine. Cînd d-l Roman ne învinuiește că amestecăm economia politică și poezia, apoi ne învinuiește tocmai pentru că ne crede teziști în înțe-

lesul de mai sus, lucru de care să ne ferească Dumnezeu. Dar, neavînd dreptate în privința mea, are dreptate în general cînd se rostește împotriva tezismului. Cînd ne vorbește însă de neamstecarea ideilor sociale în artă, cînd vorbește de arta care trebuie să fie mai înainte de toate artă, atunci vorbește ca metafizic și, în adevăr, cum am văzut, e mai aproape de teziști decît sîntem noi. Încurcătura se naște de acolo că d-l Roman nu știe să deosebească tezismul de tendenționism; se naște și de acolo că d-sa, deși din școala literară modernă (lucru pe care îl constatăm cu multă plăcere), tot nu s-a lăsat de cîteva păcate metafizice.

D-l Roman ridică, după cum am zis, mai multe chestiuni foarte însemnate din unele puncte de vedere, de ce deci nu m-aș folosi de acest prilej pentru a-mi spune și cuvîntul meu? Cititorii — care s-au convins de cele spuse pînă aici că nu combatem pe d-l Roman, ci căutăm a lumina cîteva chestiuni literare atît de încîlcite, din nefericire — vor urma înainte acest articol, dîndu-mi dreptate dacă o voi avea, arătîndu-mi că n-am dreptate dacă nu voi fi avînd. A mă lumina pe mine și a lumina pe alții, altă dorință n-am.

\*

D-l Roman caracterizează direcția literară de care mă țin și pe care aș dori s-o aibă literatura română. În privința caracterizării n-am avea nimica de zis dacă unele cereri ale noastre nu le-ar fi priceput cam altfel decît am fi vroit. Așa, d-sa ia cuvintele noastre parcă ar fi niște rețete ce le dăm artei în genere și poeziei în special. După d-sa, eu cer poeziei să glorifice viitorul, cer să cînte pe femeia-cetățeană etc. E foarte adevărat dacă vorbele mele ar fi luate într-un înțeles mai larg, și nu tezist, cum pare că le-a luat d-l Roman; e adevărat că am zis poezilor: „Cîntați în femeie nu numai pe amantă, dar și pe cetățeană”; însă mai de demult, în articolul despre d-l Maiorescu, am zis și am răszis, am stăruit și chiar am sfîrșit acel articol spunînd poezilor următoarele cuvinte: „Umpleți-vă inima și sufletul, oricît de largi ar fi ele, cu cele mai înalte sentimente și idealuri, cu cea mai înaltă morală a veacului nostru — și opere însemnate, educa-

toare și moralizatoare veți produce“. Din tot ce am scris, nu din cutare ori cutare loc, urmează că noi nu dăm nici o rețetă ori teză după care cerem să scrie poezii, ci dorim ca poetul să se pătrundă, pînă în cele mai mari adîncuri ale sufletului său, de o idee sau un sentiment mare și numai atunci să scrie. Pe un poet care e pătruns de o idee contrară cu ale noastre negreșit nu l-am sfătui să scrie așa cum ne-ar plăcea nouă. Dacă un poet talentat mi-ar face cîntec să mă întrebe despre ce să scrie, i-aș răspunde următoarele: „Zi, poete, ceea ce îți arde sufletul, ce face inima ta să bată cu durere ori cu bucurie, ce îți arde și-ți istovește creierii, ce te face să visezi cu ochii deschiși, ca astfel versul tău să sugereze în omenire aceleași sentimente și gânduri, care te muncesc și te istovesc; dar, tocmai fiindcă sentimentele și gândurile ce te muncesc, urele și simpatiile tale, vor fi atîtate în cititorii tăi, caută de te pătrunde de cele mai înalte, de cele mai sublime idei și sentimente ale veacului, ca astfel să fii nu numai poet mare, dar și un mare cetățean“. Cred că e foarte departe de la aceste cuvinte pînă la teze și rețete.

Al doilea punct în care asemenea nu ne-a înțeles după cum am dorit e următorul: d-l Roman, luînd cuvintele noastre drept rețete și teze, crede că am opri pe poeți să scrie altfel decît după cîteva rețete pe care le-am dat noi. D-l Roman muștră pe poezii *Contemporanului* de ce cîntă iubirea pentru femeie și nu cîntă femeia-cetățeană, „după cum a zis d-l Gherea“; aceasta, după d-sa, e gravă contradicție, mai ales pentru redacție, care, alături de articolele mele, tipărește poeziile lui Teodoru, unde se vorbește de iubire tot cum a vorbit și Eminescu. După cum a înțeles d-l Roman, ar urma că, dacă unui poet îi bate inima să i se rupă, îi zvîcnesc timpurile, i se învîrtește capul din pricina iubirii, îi vine să plîngă ori să rîdă, îi vine să cadă la picioarele iubitei, să-i îmbrățișeze genunchii, dacă îi vine să se piardă în ochii ei, să zbucescă într-un hohot de plîns ori dacă ar vrea să se arunce în brațele celui dintîi cunoscut și să strige: „cît sînt de fericit!“ — după d-l Roman ar urma că noi nu dăm voie să se manifeste în formă artistică aceste sentimente atît de omenest, adică ar urma să desființăm pe toți poezii cei mari ai omenirii!! De unde a luat d-sa aceasta? Că va găsi cîteva fraze pe care le-ar putea lua și în acest înțeles se poate; căci ce nu se poate dovedi scoțînd fraze dintr-un articol?



Dar din tot ce am scris pînă acuma urmează cu totul altceva. Nu o dată am zis că toate sentimentele omenеști au dreptul să fie exprimate prin artă. Mai mult decît atîta, din articolele mele urmează un lucru asupra căruia atragem mai ales luarea-aminte, urmează că poetul exprimă în creațiunea sa toată personalitatea sa, cu totalitatea sentimentelor sale, și că nu poate să exprime decît aceste sentimente. Firește, e vorba de poezii adevărați\*.

Din broșura d-lui Roman ar urma că eu am fost grozav de aspru și chiar nedrept cu Eminescu. Pentru a lămuri această chestiune, pentru a-mi arăta părerea despre Eminescu și a-mi desluși părerile arătate în articolele din urmă, voi face următoarea propunere. Să zicem că mult talentatul nostru poet Eminescu mi-ar fi propus să tipăresc scrierile lui în revistă. Crede oare d-l Roman că n-aș fi tipărit mai toate poeziile lui Eminescu în *Contemporanul*? Ori crede că, tipărindu-le, aș fi fost în contrazicere cu credințele mele? Greșește foarte mult d-sa dacă crede astfel. Declar că aș fi tipărit cu bucurie mare parte din scrierile lui Eminescu, și iată de ce: poeziile lui Eminescu exprimă un șir întreg de sentimente frumoase, omenеști: blîndețea, bunătaea inimii, compătimire pentru cel împilat, și în special pentru nefericitul popor românesc, „sărac în țară săracă”. În privința iubirii către femeie, poeziile lui Eminescu exprimă admirabil o frumoasă și puternică iubire erotică, adică un sentiment omenesc, biciuiesc legăturile negustorești între bărbat și femeie, adică arată un sentiment progresist, mai ales într-o societate în care mare parte din căsătorii au cu totul altă pricină decît iubirea: zestrea femeii, lefile bărbatului, înrudirile aducătoare de hatîruri etc. Iată de ce aș fi tipărit cu bucurie mai toate poeziile lui Eminescu în care e vorba de iubirea către femeie. Și tipărindu-le aș fi pus alături o critică în care aș fi constatat talentul poetului, aș fi lăudat chipul cum exprimă iubirea erotică, dar, totodată, aș fi arătat că este un ideal de femeie mai înalt decît cel exprimat de poet, că poetul nostru a zăgrăvit admirabil concepția sentimentului de iubire pentru femeia-amanată, însă n-a exprimat de fel o concepție mai înaltă: femeia-cetățeană.

\* Rugăm pe cititori să nu uite că în acest articol vorbim despre poezie mai ales, și mai mult de poezia lirică.

Aș fi eu oare redactor neconsecvent? Se înțelege, dealtfel, că mi-aș da toate silințele să trezesc în poet concepția ce o am eu, aș pune toată puterea ca să aș fi în el acele sentimente ce le cred mai înalte și, dacă aș fi reușit, atunci cu înzecită bucurie i-aș fi tipărit poeziile, iar dacă nu, aș fi urmat cu tipărirea poeziilor lui frumoase și, în unele privințe, progresiste; iar sentimentele și concepțiile mele mai înalte despre femeie le-aș fi exprimat altfel, prin vreun chip care nu cere aptitudini atît de speciale, le-aș fi exprimat fie într-un articol critic, fie în articole sociologice, cum sînt ale d-nei Sofia Nădejde. Cu totul altfel aș face dacă aș fi tezist. Aș găsi un om care știe să facă bine versuri și l-aș pune să facă atîtea și atîtea sonete pe an asupra cutărei sau cutărei teze.

Ori să luăm, de pildă, pesimismul lui Eminescu. Limba obișnuită amestecă multe sub numele de pesimism.

Cînd un om, primind un șir întreg de crude lovituri, prigonit veșnic de soartă, cade istovit strigînd: „Nu mai pot; mai bine moarte decît așa viață!” — aceasta se numește pesimism.

Cînd în luptă cu ticăloșiile vieții omul vede triumfînd pe oamenii de rînd și pe idioti, cînd vede călcate în picioare cele mai alese și mai înalte însușiri omenеști și scapă un strigăt de durere adîncă și de descurajare: „Așa a fost, așa este, așa va fi cît lumea!” — aceasta se cheamă pesimism.

Cînd un om, sub înrîurirea mării sale iubiri trădate, cade cu capul pe perină mototolind-o și mușcînd-o de durere, dînd curs amărăciunii nesuferite ce i-a pricinuit trădarea — asta se cheamă pesimism.

Cînd un om, care s-a împotrivit cu putere tuturor mîșelilor, vede una mai mare, apropiindu-se mai amenințătoare decît celelalte, cu scop de a-l zdrobi, și strigă: „Doamne, fă să treacă de la mine paharul acesta!” — asta se cheamă pesimism.

Cînd un om e ruinat sufletește printr-un complex de cauze, fie naturale, fie sociale; cînd a ajuns să vadă totul în negru; cînd din știință și din generalizări filozofice el ajunge să tragă încheierea că răul este în faptul existenței (în „*Das Sein*”, „*To be*”); cînd idealul lui ajunge a fi neființa; cînd găsește că scopul cel mai înalt al ființei e



neființa — atunci acest om e pesimist, și de astă dată în înțelesul științific al cuvântului.

Eminescu n-a fost pesimist de cutare ori de cutare fel, mai degrabă le-a avut și le-a exprimat pe toate.

După cum m-a priceput d-l Roman, nici vorbă că n-aș fi putut să tipăresc în *Contemporanul* poeziile de acest fel ale lui Eminescu. Dar greșește foarte tare. Dacă pesimismul, în înțelesul descris mai sus, poate pricinui, încâtva, un sentiment de descurajare, apoi pe de altă parte pricinuieste un șir de alte sentimente, cum este compătimirea pentru suferință, ura pentru oamenii de nimică, respectul pentru merit și superioritate.

Cel din urmă fel de pesimism, în înțelesul științific, e mai serios. Dar și aice, în înțelesul cum scrie Eminescu, pesimismul deșteaptă gândirea, deschide cugetării un orizont larg, este, în sfârșit, o protestare împotriva acestei burtăverzimi, care nu se îndoieste de nimică, numai burta și punga să-i fie pline. Eu aș fi tipărit deci mare parte din scrierile pesimiste ale lui Eminescu; firește însă că, alături cu dinsele, aș fi tipărit cu plăcere un articol științific prin care s-ar fi arătat că pesimismul, în înțelesul schopenhauerian, are înfrurire vătămătoare asupra energiei tinerimii, asupra căreia face impresie. Aș putea să lungesc șirul exemplelor, dar, ca să nu iasă articolul prea mare, voi formula cugetarea mea în câteva cuvinte.

În creațiunea poetului se oglindește poetul cu toate credințele și sentimentele sale. Viața sufletească a unui om e peste măsură de complexă, iar viața psihică (deci și credințele și sentimentele) a unui poet, a unui artist e mai complexă decât a altor oameni. Într-o creațiune poetică se va oglindi o viață psihică complexă, un șir de credințe și, mai ales, un șir întreg de sentimente și de combinații de sentimente. Bineînțeles că, omul nefiind o mașină făcută după cutare sau cutare regulă, pentru cutare sau cutare scop, toate sentimentele lui nu pot să corespundă unui ideal anumit. Fiecare om are păcatele lui, zice poporul, și are dreptate. În creațiunea poetului, din punctul de vedere al vreunui ideal hotărît, pot să apară sentimente și credințe mai mult ori mai puțin străine, ba chiar sentimente și credințe protivnice acestui ideal.

Între alte îndatoriri ale criticii, și chiar una din cele mai de frunte, este analiza acestui șir de credințe și de sentimente și critica lor din punctul de vedere al unui

ideal, al idealului celui ce critică. E lucru de la sine înțeles că prin constatarea unei anumite credințe ori unui anumit sentiment ce nu corespunde cu idealul criticului nu vrea să zică nici că desființăm poetul, nici că sîntem împotriva lui, nici că nu poate fi publicată creațiunea artistică în revista în care scrie criticul, în revista al cărei ideal e exprimat de către critic. Nu poate însemna așa ceva, pentru că toți oamenii au negreșit cutare ori cutare neajuns dacă-i privim din punctul de vedere al unui anumit ideal.

Dar o obiecție poate să ne fie făcută, și anume una foarte serioasă. Din faptul că toți oamenii și deci toți poeții, ori cel puțin enorma majoritate a lor, au o parte bună și o parte rea din punctul de vedere al unui anumit ideal, ar urma că într-o revistă s-ar putea publica creațiunile tuturor poezilor, numai să fie talentate; ar urma un fel de nepăsare morală față cu poeții. Nu, asta nu urmează, și dacă n-aș dori să fiu înțeles rău, apoi mai ales n-aș dori să fiu înțeles rău în această privință. Desigur, indiferentismul moral nu urmează din cuvintele mele. Dacă o lucrare poetică (în întregul ei, firește, nu fiecare poezie luată în parte) exprimă toate sentimentele bune și rele ale poetului, rămîne de văzut ce sentimente bune și ce sentimente rele exprimă. Pot fi mai multe rele decât bune, poate să fie un singur sentiment rău asupra căruia stăruie poetul mai ales; în sfârșit, pot să fie și alte considerații foarte legitime pentru a nu primi, pentru a respinge cutare ori cutare creațiune poetică a cărei tipărire ar compromite credințele și direcțiunea unei reviste. Bineînțeles că o revistă redactată de un om religios nu va tipări și nu trebuie să tipărească vreo poezie în care se înjură religia, deci îndreptată împotriva ideilor și idealului care sînt scumpe redacției. Toate cazurile nu pot fi prevăzute și înșirate. Astfel eu n-aș putea publica niciodată partea în care unul din cei mai însemnați fii ce a avut vreodată România e numit broască veninoasă, pocitură, și alte epitete de acest soi. De asemenea, în alt gen, n-aș tipări *Baia* și alte poezii ale lui Rollinat, pentru că sînt, în mare parte, produse de nevroză sexuală și o asemenea nevroză tinde să sugereze în cititori. Din cuvintele mele iese numai atîta: că nu este o măsură cu care s-ar putea să se cîntărească producțiunile pentru a ști care pot fi tipărite și care nu; din cuvintele mele iese,

de asemenea, că în chestiune de artă, și mai ales de artă care se îndeletnicește cu viața omului, hotărârile simpliste ale d-lui Roman nu pot să aibă loc; din cuvintele mele mai iese că, nefiind o măsură pentru a ști ce poate și ce nu poate fi tipărit într-o revistă decât în împrejurări extreme (pornografie, insulte aduse principiilor revistei), tactul redacției joacă în acest caz rolul de căpetenie, și, firește, numai tact bun n-ar fi arătat redacția *Contemporanului* dacă ar fi respins poeziile ce exprimă iubirea către femei sub cuvânt că este un ideal mai înalt decât cel exprimat în ele; și, în sfârșit, urmează, cred, destul de lămurit că nu m-a înțeles bine d-l Roman când din cuvintele mele a vrut să facă o armă împotriva redacției și direcției *Contemporanului*.

Încă puține cuvinte vom spune d-lui Roman și vom mintui. În articolul meu despre Eminescu am scos cât am putut la iveală însușirile cât și neajunsurile poetului. Între aceste din urmă, am stăruit asupra faptului că poetul are idealul său în trecut, în loc de a-l avea înainte. Nu — zice d-l Roman —, aceasta e o *absurditate*, o nedreptate; Eminescu n-a avut idealul său în trecut, ci a luat trecutul fiindcă-i dădea mai mult material poetic; nicăierea, zice d-l Roman, poetul n-a însoțit trecutul de idealuri nepoetice. Idealul poetului e sublimul, frumosul, și deci ce ne pasă dacă poetul ne descrie acest sublim și frumos în trecut, numai frumos să fie; ce ne pasă din ce buruieni e strînsă mierea albinelor, bine că e dulce. Dacă iubirea cavalerului și a damei din *Scrisoarea IV* e frumos descrisă, atunci tot păcatul lui Eminescu ar fi numai că, vorbind despre ei, a pus data 1400; de-ar fi spus că lucrul se petrece la 1900, atunci ar fi, după d-l Gherea, perfect fondul scrisorii. Nu trebuie să cerem poetului ca să vadă trecutul prin prisma noastră. Cam acestea sînt argumentele ce înșiră d-l Roman în patru pagini pentru a protesta împotriva noastră, care am găsit un neajuns lui Eminescu în convingerile lui și în idealizarea trecutului.

„Nicăierea — zice d-l Roman — poetul n-a însoțit trecutul de idealuri nepoetice“. Netăgăduit este că aici e un merit al lui Eminescu, dar tot aici e și un neajuns, pe care l-am arătat. În articolul despre Eminescu, îmi pare că am spus foarte deslușit părerea mea, dar, fiindcă n-am fost înțeles, sînt nevoit a alerga la un mijloc care poate

nu e potrivit din punctul de vedere al esteticii, dar e foarte potrivit cînd voim a lămuri bine un lucru, și, cum am spus, n-avem altă ambiție. Vom lua deci o *pildă*, pentru că pildele vorbesc nu numai minții, ci și inimii. Așa, să luăm provinciile noastre care-s sub stăpîniri străine, sub ruși și unguri. Să presupunem că românii din Transilvania sînt tratați de o mie de ori mai rău decât sînt tratați în adevăr, să presupunem că se poartă cu dinșii ca stăpînii de robi cu negrii pe vremea robiei în America. Să mai zicem că un poet scrie o poemă în care, în versuri energice, spune că asemenea stare de lucruri e bună și dreaptă. Poetul, un om curajos și mîndru, însă cu instincte sălbatice, cheamă pe magnații unguri la luptă spre a împila pe robii români, care-s născuți spre a fi robi. Această poemă, oricît de frumoasă, de plastică, de energetică ar fi ea, va fi însă o infamie și nu cred să se găsească o singură revistă în țară care s-o tipărească. Fac însă a doua presupunere. Să zicem că este un poet omenos, cu sentimente frumoase, un poet care iubește sincer poporul românesc, dar nu cunoaște starea lucrurilor în Ungaria ori, mai bine, care e înconjurat de un cerc de oameni care au interes să se pară lucrurile altmîntrelea de cum sînt; pe de altă parte, poetul nu vede lucrurile petrecîndu-se decât prin prisma acestui cerc de oameni. Acest poet scrie o poemă în care relațiile între unguri și români se arată patriarhale, blînde, frumoase; ungurii împilători sînt ca niște părinți care se îngrijesc numai de fericirea românilor-copii. Fiindcă, după presupunerea noastră, poetul e om bun, blînd și cu sentimente frumoase, apoi firește că în poemă se vor da pe față tot aceleași însușiri. Presupunem că d-l Roman a trebuit să facă o dare de seamă despre această poemă. Ce ar fi scris d-l Roman? După ce ar fi citit și înțeles poema, ar fi făcut, sîntem încredințați, cam așa. Ar fi scos la iveală talentul poetului, plasticitatea formei, ar fi arătat sentimentele frumoase ce se dau pe față în lucrarea artistică, dar firește că ar fi adăugat: „Din nefericire, poetul ori nu cunoaște deloc, n-a studiat starea nenorocită a românilor, ori a fost indus în greșeală de oameni interesați și de aceea ne dă cu totul alt tablou despre starea românilor și despre relațiile lor cu ungurii de cum e în adevăr. Această greșeală e foarte mare, și cu atît mai rea cu cît

vine foarte la îndemână dușmanilor noștri. Apăsind, nimicind pe români, ei ar voi să aibă, totodată, în fața lumii nume de binefăcători ai lor, vor să-și facă fală la alte nații și astfel să poată sugruma poporul nostru fără grijă. Cel mai mare dușman n-ar fi putut să ne facă mai mult rău, și cu cât talentul artistului e mai mare, cu atât face mai mare întipărire în felul dorit de dușmanii noștri, cu atita lucrarea lui e mai vătămătoare. Cam așa ar fi scris d-l Roman și nu s-ar mai fi gândit la faptul că poetul vede lucrurile prin altă prismă decât economistul ori decît criticul.

Și ce-am făcut eu altceva decît ceea ce sîntem îndreptățiți să ar fi făcut și d-l Roman în împrejurarea pomenită mai sus? Și eu am arătat, bineînțeles, pe cît am putut frumusețea și plasticitatea formei, o mulțime de sentimente frumoase care însuflețesc pe poet, dar am protestat împotriva idealizării unei stări de lucruri care numai idealizare nu merită. H. Taine, unul din cei mai mari istorici moderni și care mai curînd poate să fie acuzat de conservatorism decît de liberalism, zugrăvește cu culori grozave viața din veacul de mijloc. După ce înșiră o mulțime de grozăvenii, iată concluzia la care ajunge: „Această despoiere și aceste omoruri de slabi, acest negoț de hoții și de ucideri între cei tari, această deprindere de a ocări și de a sugruma legea și dreptatea alcătuiesc aproape în tot veacul de mijloc obiceiurile feudale și, după ce am cîntărit cu băgare de seamă bunătățile și fericirile acestei vremi lăudate, aflui că mi-ar plăcea tot atîta să trăiesc într-o pădure sau într-o potaie de lupi“\*.

Alt istoric, Scherr, ne descrie cu cele mai vii culori grozavele și dobitoceștile relații de iubire în veacul de mijloc. Și, iată, eu, care mi-am făcut o idee limpede despre aceste relații, citesc un poet romantic la care acești lupi feudali sînt zugrăviți ca niște viteji „fără frică și fără pată“, plini de înaltă morală, iar relațiile de iubire apar ca niște idile frumoase, și în fața acestei minciuni eu, criticul, să n-am drept a pomeni măcar că minciuna e minciună, să n-am drept nici să arăt răul ce aduce această idealizare, pe de o parte prin falsificarea faptelor istorice, pe de alta prin sugerarea de sentimente de respect și iubire pentru o stare de lucruri ce merită numai

ura; n-am drept să spun că din această falsificare de fapte istorice, din această sugerare de sentimente nepotrivite se pot folosi acele păsări de noapte care așteaptă vreun chip dacă nu pentru a întoarce carul progresului îndărăt, cel puțin pentru a-l opri pe loc cît mai multă vreme!! D-l Roman găsește că n-am drept să fac astfel și susține că-i „o absurditate“! Dar pentru ce? Poate d-l Roman are idei istorico-culturale în privința veacului de mijloc? Atunci, bineînțeles, ar avea dreptate să ne combată. Nu, în privința aceasta d-sa e de acord cu noi. Dar iată pentru ce: „Nu-mi pretinde mie, poet, să văd trecutul prin prisma d-tale de economist; nu pretinde albinei să facă studii prealabile de botanică înainte de a începe să-și strîngă mierea“. Iată concepția metafizică a artei în toată goliciunea ei, în toată simplitatea. Prisma poetului strămutată în afară de cunoștințele omenești, poetul asemănat cu o albină care zboară de la o floare la alta pentru a strînge mierea! Goethe, pentru a scrie *Iphigenia*, a studiat ani întregi istoria culturală a Greciei; Flaubert, pentru a scrie *Salammbô*, a studiat șase ani istoria Cartaginei și, după d-l Roman, rău a făcut. D-sa nu le cere asemenea jertfă, nu le cere ca ei, artiști, să vadă prin prisma istoriei. Iar dacă grecele în drama lui Goethe ar veni pe scenă cu turnură și grecii cu frac, stînd de vorbă la *café chantant* și citind gazete, toate acestea n-ar fi nimica, numai frumos să fie descriși, numai să fie miere, încolo de unde a luat-o poetul nu-i treaba noastră! Nu vede oare d-l Roman că nu concepția mea e absurditate, ci a d-sale? D-l Roman citează următoarea frază a mea: „Depărtarea trecutului face să se poată șterge toate trăsăturile nepoetice“. „Ei bine — zice d-l Roman —, dacă depărtarea face să dispară părțile nepoetice, lăsați pe poet să cînte ceea ce rămîne, ce-i pare că e poetic“. Ba nu! Dacă poetul vrea să scrie ceva dintr-o epocă istorică, apoi trebuie s-o cunoască adînc, din punctul de vedere istoric, economic și cultural, ca să nu ne spună minciuni; iar dacă n-o cunoaște, atunci să vorbească despre ceea ce cunoaște.

„Dar o poemă care cuprinde greșeli istorice ori ne înfățișează sub cu totul altă lumină o epocă istorică poate să fie însemnată din alte puncte de vedere“. Foarte adevărat! Un critic, tăgăduind toate însușirile unei poeme numai pentru că va fi cuprinzînd un neadevăr istoric, ar

\* Vezi *Essais de critique et d'histoire*, p. 8—9.

dovedi îngustime de vederi ; dar și un critic care, din pricina frumuseților formei, n-ar vedea minciuna fondului ar dovedi de asemenea o minte prea îngustă. De altminterlea, această minciună își răzbună stricând întipărirea ce ar putea să ne facă forma. Întipărirea ce ne va face o poemă foarte frumos scrisă, dar în care grecele s-ar arăta cu turnură și grecii fumînd țigări de Havana va fi foarte stricată tocmai prin faptul minciunii istorice. Și cînd în public se vor lăși cunoștințele istorice, economice și culturale despre vîrsta de mijloc, așa ca fiecăruia să-i fie cunoscute limpede relațiile sociale și morale din acea epocă, atunci ideile romantice din acea vreme ne vor face tot aceeași întipărire ca și niște grece din Atena veche cu turnură. Mai ciudat este că d-l Roman, apărînd dreptul minciunii în artă, crede că apără arta împotriva mea ! Putem cu tot dreptul să-i înturnăm d-lui Roman cuvintele d-sale : „Dacă venim însă la d-l Eminescu, nedreptatea și absurditatea e și mai aparentă“. Aceste cuvinte pe care ni le spune d-sa nouă cu mai mult drept i le putem întoarce noi, pentru că, afară de toate celelalte, e și nedrept cu Eminescu. Cînd am scris articolele mele despre genialul poet, înaintea mea plutea poetul așa cum îl cunoaștem cu toții, cel puțin în parte. Un om nervos, impresionabil, sărac, cîstit, cult, muncitor ; un om care a cîștigat cultura prin muncă, în sfîrșit, un om consecvent. Sub înfrîurirea unui cerc de oameni și-a format Eminescu convingerile sale sociale, filozofice, economice, istorico-culturale, politice și, alcătuiindu-și aceste convingeri, el le-a rămas credincios toată viața lui. În conferințe publice (*Influența austriacă*), în viața publică, în timpul cît a fost ziarist, ca redactor al *Timpului*, ca poet, în sfîrșit, el a rămas consecvent cu principiile sale. Convingerile lui nu sînt ale noastre, ba, în multe privințe, ale noastre sînt cu desăvîrșire protivnice celor ale lui, dar el credea sincer. Cu un asemenea om poți să te lupți cu toată energia, să-l ai dușman, dar nu poți să nu-l stimezi, nu poți să nu simți că tot ce spune e strîns legat cu totalitatea convingerilor lui. Și tocmai așa l-am considerat eu. Pentru mine, cutare poezie, cutare ori cutare vers chiar n-au fost niște lucruri făcute *din întîmplare*, ci niște produceri *necesare*, „bucăți din inimă rupte“, după vorba admirabilă a lui Vlahuță, și bucăți din creieri rupte. Pentru noi, strofa „Și cum vin cu drum-de-fier“, din doina-i

populară, nu-i ceva accidental, care ar fi putut și lipsi, după noi această strofă e strîns, organiceste legată de toate convingerile, de toată viața poetului. Cînd zice :

*Și cum vin cu drum-de-fier,  
Toate cîntecele pier,  
Zboară păsările toate,  
De neagra străinătate...*

În aceste versuri se vede jalea și plîngerea poetului împotriva civilizației străine, care, introducîndu-se cu drumul-de-fier, dizolvă o stare întreagă de lucruri, de relații patriarhale, alungă poezia primitivă, alungă cîntecele pentru a face loc unei stări de lucruri întemeiată pe ban, zgomotoasă și nepoetică, după cum e și zgomotul locomotivei. Noi sîntem cu totul de altă părere în privința acestei poezii primitive și patriarhale și, cu toate protestările d-lui Roman, nu vom înceta de a ne lupta împotriva acestei idealizări a unei stări de lucruri arhitecturale și care pentru poetul nostru se părea plină de cîntul pasărilor. Dar nu-i vorba de noi, ci de Eminescu, și el așa credea, așa simțea și așa zicea. Așa-i cu toate poeziile lui Eminescu. Nu-i ceva accidental cînd el, în satira lui, în termeni nu tocmai poetici, dar foarte tari, ocărăște pe reprezentanții mișcării liberale, și mai ales pe C. A. Rosetti ; nu-i ceva accidental cînd poetul gîndește cu drag și cu mîndrie la vremea lui Mircea cel Mare, dîndu-ne-o ca ideal față cu vremea de azi ; nu-i ceva accidental, în sfîrșit, cînd Eminescu zugrăvește cu culori vii și idealiste iubirea de pe la 1400 ; toate acestea se țin, sînt strîns legate de convingerile, de concepțiile politico-sociale ale poetului, sînt strîns legate de toată viața lui. Acela care ar fi zugrăvit iubirea ideală de la 1900, poetul acela ar fi avut alți creieri, alt sistem nervos, alte convingeri, altă creștere, alt mijloc înconjurător, în sfîrșit, ar fi fost altul, și nu Eminescu. Cînd am scris articolele mele despre dînsul și am avut înaintea mea volumul lui de poezii, am privit acest volum ca productul, ca rezultatul unei vieți întregi de gîndire, de luptă, de suferință ; acest product, pentru mine are rădăcini adînci și inima și creierii poetului, și plecînd de la acest product am vrut să mă strecor în inima și creierii lui pentru a vedea și a pricepe rădăcinile, firele prin care se

ține creațiunea artistică de poet, am vrut s-o pricep și s-o explic la alții. Am reușit oare pe deplin? Desigur că nu. Și chiar am declarat că în privința aceasta nici nu mi-am închipuit să reușesc pe deplin. Reușit-am măcar în parte? Nu știu; asta s-o judece cititorii, nu eu. Dar ceea ce știu este că am fost corect lucrînd astfel. Am fost corect cînd am privit volumul de poezii nu ca o jucărie, ci ca rezultatul și exprimarea unei vieți întregi, am fost corect cînd am privit pe poet ca pe un om viu; am fost corect, în sfîrșit, fiindcă am vorbit de *poetul-om*. Și în fața acestei concepții a mele: *poetul-om* d-l Roman pune concepția sa: *poetul-insectă*! Poetul-fluture, poetul albină, care zboară de la floare la floare pentru a strînge miere și a ne desfăta! Iată cum pricepe d-l Roman pe poet! Și exemplul d-lui Roman cu albină nu-i o scăpare din vedere, ci exprimă foarte bine ceea ce înțelege d-l Roman prin poet. Și, în adevăr, dacă poetul nu pune în creația sa toată viața, cu toate luptele, suferințele, convingerile sale, dacă el caută peste tot numai frumosul, îl strînge și îl așterne pe hîrtie pentru a ne desfăta, ce alta e atunci poetul dacă nu un fluture ori o albină ce zboară din floare în floare și strînge miere? Nu-i vorbă, poeți-fluturi de aceștia sînt destui în țara românească, dar a spune așa ceva despre Eminescu ar fi mare nedreptate. Și ce e mai frumos este că d-l Roman, punînd împotriva concepției mele de *poet-om* concepția d-sale de *poet-insectă*, crede că-l apără pe Eminescu. Dacă Eminescu ar fi răspuns, desigur ar fi zis: „Scapă-mă, Doamne, de prieteni!” Cum că Eminescu ar fi zis astfel nu încapă îndoială.

Înainte de a începe să scriem despre Caragiale, simțăm nevoiți a face o digresiune cam mare, dar care e absolut necesară pentru articolul de față, pentru priceperea mult talentatului nostru scriitor I. L. Caragiale. Am zis într-un articol precedent\* că, pe la sfîrșitul veacului trecut, o stare întreagă de lucruri, o întocmire întreagă socială a căzut (feudalismul), a fost înlăturată de revoluția cea mare franceză și în locul ei s-a înființat întocmirea socială liberalo-burgheză. Aceasta din urmă, mult mai superioară decît cea dintîi, mult mai progresivă, e foarte departe de a fi perfectă ori chiar bună, ci are multe și grave neajunsuri care au deziluzionat așa de mult pe cei ce și-au croit un ideal frumos și se așteptau la realizarea unei întocmiri ideale. Starea de lucruri modernă e, desigur, mai înaintată decît cea veche, dar are neajunsuri adînci și dureroase. Omenirea e din nefericire departe de a putea fi comparată cu un om cu minte și inteligență clară, care ar merge tot înainte, ci mai curînd am putea s-o comparăm cu un om beat, care nu vede bine drumul, face ocoluri și zigzaguri, se poticnește, cade și de multe ori e expus să-și frîngă gîtul.

Va fi în viitor altmîntrelea desigur, dar acesta e un ideal depărtat. Ceea ce a fost revoluția cea mare pentru Franța a fost 1848 pentru noi. După 1848 a dispărut și la noi o întocmire socială asemănătoare cu feudalismul

\* [Este vorba de articolul *Decepcionismul în literatura română*, în volumul de față, p. 43—60.]



(iobăgia), înlocuită fiind prin o întocmire liberalo-burgheză. O prefacere asemănătoare celei franceze a fost făcută de o pleiadă de tineri generoși, sub influența și cu ajutorul civilizației europene. O prefacere asemănătoare a dat și roade asemănătoare.

Întocmirea noastră socială contemporană e, desigur, mult mai înaintată, mult mai superioară decât cea veche, iobăgistă, dar are și ea multe, adânci, grave și dureroase neajunsuri. Am zis că instituțiile europene introduse la noi au dat roade asemănătoare cu cele europene. Asemănătoare, da, dar identice cu desăvîrșire nu, pentru că condițiile în care au fost introduse la noi instituțiile europene n-au fost identice cu condițiile în care au fost introduse aceleași instituțiuni în Europa occidentală, și mai ales în Franța.

La 1848 Europa nu era ceea ce fusese la 1789, deci și condițiunile exterioare și cele interioare erau pentru țara românească altele decât pentru Franța. Evident că și roadele date de instituțiuni identice în condițiuni diferite trebuie să difere.

Analiza lor în condițiunile speciale românești, cit diferă ele, în rău ori în bine, de cele europene, este lucru de o colosală importanță, dar, desigur, nu poate să facă tema unui articol literar cum e acesta.

Pentru un singur lucru trebuie să facem excepție, despre o singură diferență între condițiunile țării noastre și între ale Franței cu privire la introducerea instituțiilor moderne, trebuie să vorbim aici, fiind absolut necesar pentru articolul nostru. Această diferență e următoarea: în Europa occidentală, întocmirea socială modernă, instituțiunile liberalo-burgheze au fost obținute printr-o luptă îndelungată și eroică de însași burghezimea. Burghezimea, ajungînd puternică materialicește și intelectualicește, fiind bogată și cultă, a învins clasa feudală, boierimea occidentală, și a introdus instituțiile liberalo-burgheze, mai ales prielnice burghezimei. Noi însă la 1848 n-am avut o clasă burgheză puternică, nici materialicește, nici intelectualicește. Burghezimea noastră orășenească nu era nici bogată, nici cultă. Aceia care au introdus instituțiile liberalo-burgheze la noi, printr-o luptă eroică, erau tocmai fiii clasei privilegiate, o pleiadă de tineri culti și generoși, iar burghezimea a început să se dezvolte mai târziu, ca un rezultat al introducerii

instituțiilor europene. Diferența e dar vădită, e bătătoare la ochi. În occidentul Europei, instituțiunile au fost create de burghezimea bogată și cultă; la noi, instituțiunile moderne creează o burghezime puternică și cultă. În occidentul Europei instituțiile moderne, întocmirea socială modernă e o creațiune a burghezimei, la noi invers: burghezimea, puterea și cultura ei sînt creațiuni ale instituțiilor. Această diferență fundamentală a trebuit, bineînțeles, să producă niște anomalii speciale țării noastre, niște anomalii necunoscute, altele decât ale occidentului Europei. Cultura modernă burgheză, introdusă la noi, s-a întîlnit cu altă cultură inferioară, cu care a intrat în luptă, avînd tendința de a o distruge, de a educa pe om în sensul modern. Dar omul nu se schimbă așa de ușor, ceea ce se schimbă mai ușor la om e stratul întii, dacă putem să ne exprimăm așa, al inteligenței și moralei, adică partea cea mai superficială din om. Calitățile organice, adînci, se schimbă mult mai greu, se schimbă cu generațiile. De aici superficialitatea culturii noastre. Instituțiile europene, odată introduse, cer o clasă de oameni care să le priceapă bine, să știe să le pună în practică, să le realizeze. În occidentul Europei, această clasă era burghezimea cultă; la noi, cum am zis, lipsea această clasă, burghezimea chemată să realizeze aceste instituțiuni fiind incultă. De aici trebuie să rezulte, și a rezultat, multă nepricepere, schimonosire, falsificare a instituțiilor și culturii europene din partea celor nepricepuți, falsificarea și exploatarea acestei culturi și acestor instituții din partea celor mai pricepuți și mai necinstiți. Aceste anomalii, neajunsuri și multe altele, unele comune nouă și Europei occidentale, altele speciale nouă, trebuiau să fie produse de introducerea la noi a instituțiilor și culturii europene, și în adevăr au și întovărășit aceste instituții și această cultură. A fost oare de vină acea pleiadă de tineri generoși care au introdus la noi formele sociale moderne? Bineînțeles că nu. Lor cu atît mai mare le e meritul că în condițiuni atît de neprielnice au putut să ne înzestreze cu niște instituțiuni cărora, *de bine, de rău*, le datorim tot progresul ce am făcut. Iar anomaliile sînt rezultatul întregii noastre dezvoltări istorice.

Dar ce au a face toate acestea cu scrierile lui Caragiale? Au mult a face: cele patru comedii ale lui Caragiale, strînse într-un volum, au toate aceeași *notă* ge-



nerală : bătaia de joc, ridiculizarea, biciuirea anomaliilor, neajunsurilor izvorite din introducerea instituțiilor europene, satirizarea mai ales a acelor neajunsuri și anomalii pe care nu le împărtășim cu Europa occidentală, ci sînt speciale țării noastre.

\*

Caragiale e de netăgăduit un mare talent și un *talent satiric*. Am subliniat cuvintele din urmă pentru că am dori să atragem asupra lor atenția cititorilor noștri. Un talent trebuie prețuit, dar mai ales trebuie prețuit un talent satiric ; aici, cum am zis cu altă ocazie, poate să fie vorba de prețul rarității. Natura e peste măsură de zgîrcită în producerea geniilor satirice. Geniile care prin risul lor au biciuit viciile societății au fost și sînt foarte puține : Aristofan, Juvenal, Erasm de Rotterdam, Rabelais, Molière, Swift, Voltaire, Gogol, Șcedrin, iată-i mai pe toți. Caragiale nu e geniu, dar e un mare talent satiric și ca atare trebuie să ne intereseze în gradul cel mai înalt. În acest articol vom vorbi numai de volumul de comedii al lui Caragiale.

*Conu Leonida față cu reacțiunea* e comedia cea mai mică și cea mai neînsemnată din cele patru ; sînt numai două persoane : Conu Leonida, un pensionar bătrîn, și Efimița, femeia sa. În această comedie, ca în germen, se vede tot talentul lui Caragiale cu toate marile lui calități și cu toate neajunsurile lui. Un umor, un spirit, un ris vesel și nesilit, o observație adevărată, reală și fină, o pricepere de scenă perfectă, o exactă pătrundere psihică și o vedere limpede a fiecărei mișcări a eroilor săi, toate aceste calități, care ne-au dat două capodopere ca *Noaptea furtunoasă* și *Scrisoarea pierdută*, se văd în germen în *Conu Leonida*. Conu Leonida, un pensionar bătrîn, om bun, timid, mărginit și incult, face politică, politică mare, vorbește de revoluție, de „Galibardi“, de papa de la Roma, „iezuit, aminteri nu-i prost !“, care, văzînd că nu poate s-o scoată la capăt cu „Galibardi“, a hotărît să-l facă cumătru și l-a pus de i-a botezat un copil. Ori iată cum conu Leonida explică nevastei sale ce este halucinația :

„Ei ! domnule, cîte d-astea n-am citit eu, n-am pîr în cap ! Glumești cu omul ! se-ntîmplă... (cu tonul unei

teorii sigure). Că fiindcă de ce ? O să mă-ntrebi... omul, bu-nioară, de par egzemplu, dintr-un nu știu ce, ori ceva, cum e nevrîc, de curiozitate, intră la o idee ; a intrat la o idee ? Fandacșia e gata ; ei ! și după aia, din fandacșie cade în ipohondrie. Pe urmă, firește, și nimica mișcă“.

De același spirit și umor e plină toată piesa. Cît de fin și real observator e Caragiale dovadă e începutul scenei a II-a, o pagină admirabilă. După ce bătrînii au vorbit de revoluție, adorm. Deodată se aude un zgomot afară. Cucoana Efimița, încă sub influența convorbirii cu bărbatu-său, speriată, se scoală, încuie ușile și iar se culcă, zgomotul se repetă. Efimița sare din pat, aprinde lampa, încuie iar ușile, umblă tremurînd prin casă, cheamă pe bărbatu-său. În această pagină mare (e tipărită cu petit), Efimița pronunță numai cinci sau șase cuvinte, încolo urmează descrierea tuturor mișcărilor corpului, tuturor mișcărilor sufletești. Caragiale arată aceeași pătrundere și observație fină și în alte comedii, dar această pagină rămîne neîntrecută. Toată scena care urmează, unde teribilul revoluționar, conu Leonida, la cel dintîi zgomot de afară, tremură ca varga, baricadează ușile cu mobilele din casă, e de un comic mare și, ceea ce poate e și mai important, e perfect tipică pentru conu Leonida și coana Efimița. Acești bătrîni pensionari, mahalagii, sînt creațiuni vii, atît de vii încît parcă-l vezi pe conu Leonida în halat, în papuci și cu scufie de noapte perorînd : „Hehei ! unul e Galibardi ; om, o dată și jumătate !“ Ca satiră socială, comedia e puțin adîncă, ea abia atinge stratul superficial al neajunsurilor urmate din introducerea instituțiilor europene. Săracii bătrîni pensionari sînt atît de proști, dar și atît de inofensivi.

Mai adîncă e *Noaptea furtunoasă*. Aici scalpелul criticii, satirei și analizei a intrat mai adînc în viața noastră socială. Unii au făcut o învinuire lui Caragiale din faptul că a luat să descrie tipuri din mahala, și nu din saloane și buduare. O învinuire mai nefundată nici că putem să ne închipuim. Mai înainte de toate, un autor descrie, și trebuie să descrie, acel strat social pe care-l cunoaște mai bine, și afară de aceasta mahalaua de la 1848 încoace are din ce în ce mai multă însemnătate în viața noastră socială.

Despre însemnătatea mahalalei în viața noastră politică nici nu vorbim, fiecare știe că de mahala atîrnă

alegerile în orașe, fiecare știe că un guvern care ar pierde sprijinul mahalalei n-ar putea-o duce mult. Mahalaua mai are și altă însemnătate; dintr-însa iese burtă-verzimea îmbogățită, burghezimea noastră națională. Un crișmar, un cherestegiu, îmbogățindu-se cine mai știe cum, ajunge bancher, lipsan, neguțător național. Influența acestei burghezimi cu punga plină asupra vieții noastre, de bună seamă că nimeni nu va nega-o.

Nu vom arăta cuprinsul comediilor d-lui Caragiale, fiindcă cititorii le cunosc, apoi nici loc nu avem. Persoana de căpetenie în *Noaptea furtunoasă* este Dumitrache zis și „Titircă inimă rea“, cherestegiu, „comersant“ și căpităn în garda civică. Jupîn Dumitrache este în adevăr cel mai tipic reprezentant al mahalalei. Am spus că puterea mahalalei începe de la 1848, când au căzut boierii și pe terenul vieții sociale a început a ieși burghezimea. Jupîn Dumitrache este reprezentantul mahalalei, unul din reprezentanții domniei banului, și el își simte bine puterea, o cunoaște chiar lămurit.

Jupîn Dumitrache știe, ori măcar simte, că toată mișcarea liberală este pentru dînsul. „Titircă inimă rea“ știe că parlamentele lucrează pentru dînsul, că *Vocea patriotului național* cu redactorul ei, „Rică Ventureanu“, combate pentru dînsul, că „sfînta constituție“, în sfîrșit, este pentru dînsul făcută. Știe și simte, de aceea, cu o mină pe burta-i groasă și cu alta pe pungă, zice: „Noi suntem popor, nație...“ și cu cel mai mare dispreț vorbește despre cei ce n-au bani. Funcționari mici, cu leafă puțină, sînt la dînsul „bagabonți“, „coate-goale“, „mațe-fripte“ și d-sa, stăpîn pe situație, dă mandate de arest împotriva bolnavilor, bate slugile și dacă nu umflă și pe redactorul Rică apoi pricina nu-i frica de a bate un scîrțai-scîrțai, ci pentru că „... Eu de! negustor, să mă pui în public cu un coate-goale...“ Un om sărac pentru „Titircă inimă rea“ este așa de jos încît, chiar cînd îi funcționar, e rușine a-l bate. Și „Titircă“ e numai cherestegiu, ce va fi un jupîn de soiul acesta mai bogat încă? Tipul jupînului Dumitrache e de mare interes.

Nu știm dacă autorul a pus înadins în aceeași comedie pe băiatul Spiridon, pe tînărul Chiriace și pe jupîn Dumitrache; oricum — în această treime avem un singur Titircă, dar la felurite vîrste. Băiatul Spiridon, pe

care îl crește stăpînu-său prin sfîntul Nicolai cu sfîrcuri, pe care-l bate și-l trage de păr oriunde-l întîlnește... Spiridon, care de mic e deprins a bea tutun, a fura și a duce biletele de amor ale Ziței... Spiridon crescînd ajunge un Chiriace, băiat de prăvălie, capătă încrederea stăpînului, „consimte la onoarea lui de familist“, adică se face păzitorul stăpînei, pe urmă amantul ei și astfel, fiind bine cu jupînul și mai ales cu jupîneasa, intră și el cu parte în prăvălie, se însoară și se face „negustor“, adică un jupîn Dumitrache — Titircă inimă rea. Pe urmă își destoaie mușchii, pentru bătăile suferite, pe alți Spiridoni.

Credem că e vădită absurditatea celor ce ziceau că autorul a greșit luînd tipuri din mahală, în loc să ia din saloane și buduoare.

În Zița, cumnata lui Dumitrache, vedem ce înrîurire a avut civilizația asupra femeilor din mahală. Zița se duce la „Inion“, știe să facă cu ochiul, să se îmbrace, să facă intrigi amoroase, să spună cîteva cuvinte franțuzești, pocite grozav, și, în sfîrșit, ca hrană sufletească are romane proaste ca *Dramele Parisului*, despre care zice: „... Cîte au ieșit, le-am citit de trei ori“.

Rică Ventureanu, tandru poet, student în drept și redactor la *Vocea patriotului național*, e alt tip, tot atît de cu spirit descris și de real. Zic unii că tipul lui Rică e prea din cale-afară. Noi nu sîntem de această părere. Tinerii gîgăuți, „tinerimea, speranța viitorului“, care bat trotuarele Bucureștilor, umplu cafenelele și tunelurile, joacă toată noaptea biliard, își ruinează sănătatea și morală în casele publice și sîrînd gardurile mahalalelor; acești tineri, care se pretind învățați pentru că știu să înșire cîteva fraze, stricate, franțuzești; acești tineri, care se fac luminătorii nației în ziare pentru că au învățat pe de-a rostul cîteva fraze, odinioară cu înțeles mare, pentru care au bătut inimi mari, dar care acum au ajuns stereotipe, s-au pîngărit, au ajuns de rîs în gura acestor Rică, Ipingscu, Titircă etc.; acești tineri, care se fac redactori la *Vocea patriotului național*, repetînd cu patos: „Nație, patriotism, poporul suveran, patria e familia cea mare“; acești tineri, această speranță a viitorului sînt o realitate prea bătătoare la ochi pentru a mai putea fi negată. Cît despre năstrușnica lipsă de cunoștințe a redactorului *Vocei patriotului național*, care scrie:

„Sunt într-o pozițiune pitorească și mizericordioasă...”  
— apoi prin ce este această frază mai gogonată decât cea scrisă de redactorii revistei *Steluța* din Roman când zic : „Nutrim devotamentul de a colabora pentru progres” ?

Cucoana Veta, nevasta lui „Titircă inimă rea”, e mai așezată și mai solidă decât sora sa, Zița, mai cu minte decât bărbatu-său, ea în definitiv duce casa. Îmbogățită, deci neavînd nevoie de a munci, neputînd chiar a munci, că „de, ce-ar zice vecinele !”, incultă, deci neputînd munci intelectual, e fatal ca ea să-și ia un amant. Puterile nervoase trebuie cheltuite și, neputîndu-se altfel, sînt cheltuite în intrigi amoroase. În cazul de față, amantul e Chiriac, băiatul din prăvălie și omul de încredere al stăpînului.

Dacă trecem de la tipurile din *Noaptea furtunoasă* la considerații generale, trebuie să spunem că toate meritele artistice care se găsesc în germenii în *Conu Leonida*, în *Noaptea furtunoasă* se dezvoltă, sînt o vegetație frumoasă. Un spirit nesecat, un ris vesel și nesilit ; acțiunea e vie, un act urmează din altul fără silă, oamenii se mișcă pe scenă atît de natural încît uiți citeodată că te găsești la teatru. Scena fiind ocupată totdeauna de persoanele principale, niciodată nu scade interesul spectatorilor, ci mai curînd crește. Intriga e extrem de simplă, tipurile sînt vii. Aici însă trebuie să constatăm și un neajuns ce-l are *Noaptea furtunoasă* : analiza psihică a tipurilor nu e destul de adîncă, tipurile sînt mai ales descrise și analizate din punctul de vedere exterior. Adîncile mișcări sufletești, care caracterizează mai ales pe om, ori lipsesc, ori sînt făcute cu mai puțină măiestrie decât caracterizarea tipului și caracterului exterior. Excepție fac scenele a VIII-a și a IX-a din actul I, admirabile ca analiză psihică. Veta e sfădită cu amantul ei Chiriac, care presupune că ea s-a amoretat de un amplotiat. Urmează o scenă între Chiriac și Veta. Amîndoi au dor de împăcaciune, dar amorul propriu nu-i lasă, mai ales că și unul și altul crede că are dreptate. Și, iată, scena se începe prin cuvinte nepăsătoare, prin fraze scurte, care ascund o emoțiune și o amărăciune mare. Frazele, de o indiferență prefăcută, se fac amare, pline de muștrări : dorind din toată inima a se împăca, Chiriac cu Veta se sfădesc, sînt gata să rupă cu totul ; și indiferența, amărăciunea se sting, dispar numai cînd

Chiriac se repede și ia spanga puștei ca să se ucidă. În fața primejdiei, Veta, înspăimîntată, cedează ; urmează o scenă de împăcaciune, cu explicații, cu jurăminte de fidelitate, cu promisiuni de a nu mai începe niciodată sfada, cu asigurări reciproce de iubire. Toată această scenă e admirabilă, fiecare cuvînt e la locul său, fiecare frază arată o stare sufletească vie și adevărată.

După fiecare frază, cînd pricepi și simți că e tocmai aceea pe care trebuie să o spună Veta ori Chiriac, rămîi uimit : de unde știe Caragiale că tocmai această frază e aceea care trebuie spusă ? — o uimire care de altminterlea se repetă totdeauna cînd citești scrieri de mare talent. Rămîi uimit asemenea cînd te gîndești că autorul a știut să ne intereseze atît de mult pentru o scenă între o mahalagioaică și băiatul din prăvălie, o scenă care durează opt pagini. Aceasta e o dovadă vie de modul cum Caragiale poate să vadă în adîncul inimii omenești.

\*

Talentul lui Caragiale și-a găsit expresiunea sa cea mai desăvîrșită, a dat roadele cele mai frumoase în a treia comedie, în *O scrisoare pierdută*. Intriga acestei comedii e cît se poate de simplă. Zoe Trahanache, nevasta a doua a lui Zaharia Trahanache, mare proprietar și capul unui partid politic, pierde o scrisoare de amor scrisă către Tipătescu, prefectul județului, amantul ei. Această scrisoare cade în mîna unui opozant, Cațavencu, care se folosește de ea ca de un instrument pentru a fi ales deputat. Aceasta e esența intrigii politice dacă putem să ne exprimăm așa. Cît despre intriga amoroasă, ea e mai aceeași ca și în *Noaptea furtunoasă*. În *Noaptea furtunoasă* avem pe Titircă, Veta, Chiriac ; în *Scrisoarea pierdută* pe Trahanache, Zoe, Tipătescu. După cum Titircă are deplină încredere în Chiriac, amantul nevastei sale, făcîndu-l straja „ambițului de familist”, onoarei sale de familist ; tot așa și Trahanache are încredere deplină în Tipătescu. Încrederea bărbaților în amanții nevestelor lor e oarbă : amîndouă comedii se sfîrșesc fără ca bărbații să bănuiască măcar pe amanții nevestelor. Cu această intrigă simplă, politică și amoroasă, Caragiale a știut să creeze nu numai o comedie mare de

moravuri, dar și una din cele mai singeroase satire politico-sociale. Aici satira e mai adâncă, mai serioasă, aici nu mai e vorba de ridiculizarea naivităților politice ale unui mahalagiu cum e conu Leonida, ci de funcționarea întregului sistem constituțional, reprezentativ, în condiții special românești. Aici satira e mai ascuțită, mai serioasă; după un ris homeric, ea ne provoacă alte sentimente, care numai a ris nu seamănă. Căci cel care cugetă, de multe ori sub forme caraghioase, vede un fond care merită o întristare adâncă. Când zețarii tipografi culegeau geniala operă a lui Gogol, *Suflete moarte*, râdeau ca nebunii. Se zice că acesta e unicul exemplu de o operă care să fi fost atât de spirituală încât să facă pe zețari să ridă așa mult. Când însă Gogol a citit opera sa celebrului poet Pușkin, acesta a început să ridă, dar cu cât Gogol citea mai mult Pușkin se întrista și la sfârșitul citirii, scoțind un adinc oftat, a zis: „Ah, cât de tristă e țara noastră“. Și când ne dezmeticim de torrentul de spirit vesel care străbate toată comedia oare nu ne vine, nu trebuie să ne vină același simțămînt trist și dureros? În adevăr, să adîncim puțin această piesă.

Iată-l pe Trahanache, incult, prost ca o ciubotă, dar bogat; acesta e reprezentantul marilor proprietari. Iată pe Tache Farfuridi, de trampa lui Trahanache, avocat care face politică. Tot bagajul lui politic stă în cîteva fraze deșerte, ba are și un program politic care se rezumă în următoarele: să se revizuiască constituția, dar să nu se schimbe nimica. Brînzovenescu, avocat, prietenul lui Farfuridi, e și mai ceva decît Farfuridi. Lui Brînzovenescu, Farfuridi i se pare un om politic prea aprins și de un temperament periculos și de aceea îl trage mereu de mîneacă, repetînd: „Tachi, fii cuminte“. Despre această treime Trahanache zice: „...Noi trei sutem stîlpii puterii: proprietari, membrii Comitetului permanent, ai Comitetului electoral, ai Comitetului școlar, ai Comitetului pentru statua lui Traian etc.“.

Capul partidului potrivitnic e Cațavescu. Acesta e mai deștept ca ceilalți, plin de inițiativă și de energie. În schimb însă e un plastograf, un falsificator de polițe, om fără cel mai mic scrupul. Pentru el toată politica se reduce la carieră și la apetituri.

Madam Trahanache e nevasta lui și amanta prefec-tului; această cucoană energică duce în adevăr politica județului, în locul venerabilului Trahanache. Politica pentru ea, cum se și cuvine unei cucoane Zoița, e o petrecere ori un mijloc d-a urma intriga amoroasă cu Tipătescu. Nu principiile, dar chiar simple scrupule politice îi par niște fleacuri, niște nimicuri demne de copii, iar nu de oameni serioși. Ea e sincer revoltată contra amantului său, Tipătescu, care „nimicurile politice“ (propria ei expresie) îndrăznește să le pună mai presus de liniștea ei.

Dandanache, un bătrîn ramolit, idiot, e candidatul administrației, se alege chiar deputat tot prin amenințarea de a publica o scrisoare de amor a unei înalte persoane, lucru ce dorește, dar nu reușește să facă Cațavencu. Reprezentantul administrației e prefectul Tipătescu.

Tipătescu e amantul nevestei prietenului său, Trahanache, pe care îl înșală de cinci ani. Ca prefect, bate lumea, face alegeri cu bătauși, arestează oamenii ca să capete înapoi o scrisoare de amor pe care a pierdut-o amanta sa; dă voie polițaiului să ia mită numai să-i fie lui cu credință; sechestrează telegrame și dă ordine ca să nu se expedieze nici o telegramă fără știrea sa, și toate acestea le face cu atîta seninătate de suflet încît ai crede că nici nu poate și nici nu trebuie să fie altmintrelea. Când vine de la telegraf și spune Zoiței că a dat ordin să oprească toate telegramele, spune aceasta cu atîta liniște încît s-ar părea c-a dat ordin slugii să-i facă ghetele. Și cu toate acestea, din toată compania onorabilă din *Scrisoarea pierdută*, parcă tot Tipătescu e mai om decît alții. Îngrozit de toată corupția politico-socială care se desfășoară înaintea sa, Tipătescu strigă: „Ce lume, ce lume, ce lume!...“ Că Tipătescu e nevoit să strige plin de deznădejde: „Ce lume, ce lume!“, aceasta e poate cea mai dureroasă parte a satirei, caracteristică pentru întreaga viață politică din *Scrisoarea pierdută*. Trahanache, un om, cum am zis, incult, naiv, foarte mărginit, dar om cinstit în afacerile lui personale, zice: „...Înțeleg, să zic: pentru politică — unde e în joc interesul țării, *ca oricare român*, a încercat omul, ca să te forțeze adică, pentru că te știe că ții la onoarea Joițichii, ca prieten ce-mi ești — a făcut plastografie...“

Din aceste cuvinte incoherente iese morala politică nu numai a lui Trahanache, dar a tuturor oamenilor politici din *Scrisoarea pierdută*.

Revoltat grozav pentru neonestitatea lui Cațavencu în afacerile lui bănești, pentru falsificarea girurilor la polițe, Trahanache admite însă, ca oricare român, să facă „plastografie”, mișelie când e vorba de politică, de „interesul țării”. Dandanache rămâne cu gura căscată de mirare când Zoe îi zice că, odată ales deputat, trebuie la rîndul lui să se țină de cuvînt și să întoarcă scrisoarea de amor acelei înalte persoane cu al cărei ajutor s-a ales. „Cum se poate, conîța mea, s-o dau înapoi? S-ar putea să fac așa prostie? Mai trebuie s-al'dată... La un caz iar... pac! la *Războiul*”. Necinste, mișelie, lipsă de scrupule sînt norme de purtare și de înțelepciune când e vorba de „politică”, de „interesul țării”.

Mai sînt încă două persoane în *Scrisoarea pierdută*; aceștia sînt Cetățeanul turmentat și Pristanda. Cetățeanul turmentat n-are nume propriu, și așa și trebuie să fie, căci Cetățeanul turmentat în comedia lui Caragiale e o simbolizare a majorității alegătorilor, pentru că acest Cetățean turmentat trebuie să reprezinte, după ideea din *O scrisoare pierdută*, masa anonimă a alegătorilor. Când prefectul Tipătescu e nevoit să-și calce pe inimă și să recomande Cetățeanului turmentat să aleagă pe Cațavencu, îl apostrofează cu următoarele cuvinte: „Pentru că ești un om vițios... bețiv... păcătos... trebuie să-ți dai votul lui onorabilul domn Cațavencu”. „... Pentru că, încă o dată, la alegători ca d-ta, cu minte, cu judecată limpede, cu simț politic, nu se poate mai bun reprezentant decît d-l Cațavencu...” „Și mai bun prefect decît d-l Tipătescu” ar fi putut să adauge cu multă dreptate. În realitate însă, Cetățeanul turmentat al lui Caragiale nu e nici vițios, nici păcătos, ci ignorant și prost. Cațavencu îl îmbată cu rachiu. Farfuridi și același Cațavencu îl îmbată și mai rău cu vorbe, prefectul are pentru el „hîrdăul lui Petrarhe”, și cu toate acestea Cetățeanul e unicul om adevărat cîstit din toată piesa.

Cînd pentru a doua oară găsește scrisoarea cucoanei Joiței și i-o aduce acasă, Cațavencu, mirat și revoltat de *prostitia* Cetățeanului, îi spune: „Nenorocitul! ți-ai arun-

cat norocul în gîrlă: te făceam om!” Cetățeanul, care știe și el foarte bine ce folos putea să tragă făcînd o mișelie cu scrisoarea, răspunde hotărît: „Nu puteam... andrisantul cu domiciliul cunoscut (*arată pe Zoe*)”.

Cît de departe sînt toți acești Trahanache, Cațavencu, Dandanache, Tipătescu de la această pricepere a datoriei, de la acest simțămînt de dreptate și onestitate. Aici avem una din cele mai fericite și mai adînci idei din *Scrisoarea pierdută*.

A doua persoană, de care n-am vorbit încă, e polițaiul Pristanda; acesta e iarăși una din cele mai fericite creații ale lui Caragiale. Polițaiul G. Pristanda lingusește, se tîrîie, minte, se înjosește, mijlocește în afaceri ca om al prefectului, ascultă la ferestrele oamenilor, bate, arestează ilegal, strînge bătaușii, e gata să trădeze azi pe acela pe care l-a servit ieri. Unde e cauza acestei activități atît de febrile, atît de nesănătoasă și vătămătoare? E oare cauza chiar în caracterul lui? Pristanda însuși o explică. „Și la mine, coane Fănică, să trăiți! greu de tot... Ce să zic? Famelie mare, renumerație mică, după buget, coane Fănică. Iacă d-aia nevastă-mea zice: mai roagă-te și tu de domnul prefectul, să-ți mai mărească leafa, că te prăpădești de tot... Nouă copii, coane Fănică, să trăiți! Nu mai puțin... Statul n-are idee de ce face omul acasă, ne cere numai datoria; dar de! nouă copii și optzeci de lei pe lună; famelie mare, renumerație mică, după buget”.

În acest monolog, admirabil de natural, atît de caracteristic pentru Pristanda, se arată, totodată, și mobilul ce-l mișcă, și cauza întregii lui activități. Ca un refren care face pe unii să rîdă cu hohot, pe alții să rîdă cu lacrimi, Pristanda repetă mereu: „... Famelie mare... nouă copii... unsprezece suflete... renumerație mică...”

Că iubirea chiar cea mai curată (în cazul acesta iubirea de copii) poate să fie mobil de fapte mișelești e din nefericire un dureros adevăr. În *Scrisoarea pierdută*, Cetățeanul turmentat și Pristanda fac posibilă toată tragicomedia politică pe care o joacă Trahanache, Dandanache, Cațavencu. Cetățeanul turmentat, persoană simbolică, după cum am zis, prin ignoranța lui, prin lipsa



de simț politic ; Pristanda prin faptul că e instrumentul acestui politicianism, și e instrument pentru că are „nouă copii... unsprezece suflete...”

Așa e conținutul, așa e satira politico-socială din *Scrisoarea pierdută*. E oare adevărată această satiră, e oare viața noastră așa de păcătoasă, nu e oare o exagerație mare aici ? Desigur că toată viața noastră politico-socială nu e așa cum ne e zugrăvită în *Scrisoarea pierdută* ; desigur că avem și oameni cinstiți, și alegători care nu sînt nici ignoranți, nici bețivi, altminteralea ar trebui să desperăm de soarta și viitorul țării. Desigur, multe anomalii existente vor dispărea, dispar chiar acum, aceasta e adevărat. Dar toate acestea nu dau nici un cuvînt în contra satirei lui Caragiale ; pentru că el nu ne-a zugrăvit toată viața, ci o parte a vieții, o parte caraghioasă și urită. Și că astfel de viață, astfel de anomalii există, ba chiar unele care întrec pe acelea din *Scrisoarea pierdută* cine ar îndrăzni să nege ? Și, odată aceste anomalii existînd, cine oare ar putea să nege dreptul lui Caragiale de a le ridiculiza, de a le biciui, de a le expune la rîsul și disprețul public ? Ba nu numai că are dreptul, ci are chiar mare merit, un merit imens că a făcut așa ; și nu numai merit de artist, ci și merit cetățenesc, merit de a-și fi făcut datoria. Dar zic alții : tipurile nu sînt oare exagerate ? Unde s-au văzut oameni atît de proști, unde s-a pronunțat un discurs așa de incoerent ca al lui Farfuridi ?

Mai întîi satira și-a arogat totdeauna dreptul unor exagerări, și în această privință chiar lucrările marilor maeștri satirici întrec mult în exagerări pe ale lui Caragiale. În adevăr, Caragiale s-a folosit foarte puțin de acest drept al satirei. Tipurile create de dînsul nu sînt număidecît oameni care se plimbă pe stradă, și nu trebuie deci căutată o absolută identitate între tipurile lui Caragiale și între tipurile similare din viața reală și nici între frazele ce pronunță eroii lui și între acelea pe care le spun oamenii ce trăiesc realmente și care au dat material lui Caragiale pentru scrierile lui.

Această identificare, această cerere ca eroii producțiunilor artistice să fie identici în vorbă, în caracter, în toate, în sfîrșit, cu oamenii reali e absurdă. Cu mare naivitate, această cerere s-a manifestat cu ocazia criticilor asupra celei din urmă lucrări a lui Caragiale, Nă-

pasta. Eroii comediilor lui Caragiale sînt creațiuni ale lui Caragiale, deci sînt oameni nou născuți, care au individualitatea lor proprie, caracterul lor propriu.

Fiind creațiuni vii, veți întîlni o sumedenie de oameni care seamănă cu ei, niciodată însă identici, cum nu există nici în viața reală doi oameni absolut identici. Cu cît tipul creat de artist va fi mai reușit, mai cu viață, cu cît mai mult va fi adevărată creațiune de artă, cu atît această creațiune va fi mai individuală, cu atît va fi mai puțin vorba de identitate cu alt tip din viața reală. O fotografiere, o copiere a unui ins din viața reală nu va fi o creațiune vie, ci, ca o fotografie, ca o copie, va fi o lucrare moartă.

Dacă tipurile din comediile lui Caragiale sînt vii, și vii sînt tipurile din comediile lui, atunci ceea ce trebuie să cerem e ca frazele ce spun să fie caracteristice, să fie logice, să nu fie în contrazicere cu caracterul celui care le pronunță, ci, dimpotrivă, să arate tocmai caracterul lui.

În acest sens a avut dreptate marele scriitor rus Dostoievski cînd a zis că o creațiune adevărat artistică e mai adevărată decît viața reală. În adevăr, pe cînd în realitate oamenii vorbesc și fac multe lucruri care nu sînt deloc caracteristice ori care sînt indiferente caracterului lor, în artă însă fiecare acțiune, fiecare frază trebuie să fie și este caracteristică pentru eroul producției artistice. Și, în acest sens figurat, putem zice și noi că tipurile comediilor lui Caragiale sînt mai adevărate decît cele din viața reală. Fiecare frază, fiecare acțiune ne zugrăvește caracterul omului. Fiecare frază e caracteristică pentru acela care o pronunță, caracteristice sînt chiar acelea care par a fi exagerații satirice. Și aici dăm peste o greutate, cu totul specială, pe care trebuie s-o învingă un scriitor satiric. Se înțelege că și în roman o frază trebuie să fie caracteristică eroului ; într-o piesă teatrală, ea trebuie să mai lucreze pentru dezlegarea intrigii și trebuie să fie scenică ; iar într-o piesă teatrală cu conținut satiric se adaugă o nouă greutate : ea trebuie să ridiculizeze pe un individ ori chiar o întreagă stare de lucruri socială. Caragiale a învins toate aceste greutăți. E caracteristic pentru Farfuridi incoerentul discurs de la întrunirea publică, e scenic acest discurs și caracterizează și ridiculizează și pe Farfuridi, și pe cei



ce-l ascultă și aprobă. Mai ales e admirabil caracterizat programul lui Farfuridi prin frazele din urmă, unde cere revizuirea constituției, însă cu condiție, să nu se schimbe nimica. Pe frontispiciul câtor programe politice nu s-ar putea pune această frază ca admirabila lor caracterizare! Și tot aceleași calități le găsim și în discursul lui Cațavencu. Cîte discursuri patriotice, cîte lacrimi patriotice nu se varsă dacă nu pe tema că n-avem și noi faliți naționali români, apoi pe teme similare? Discursul demagogic al lui Cațavencu, plin de șiretlicuri, de tirade false, discursul unui speculant nerușinat și îndrăzneț ar fi peste puțină în gura naivului și timpitului Farfuridi, dar e foarte natural în gura lui Cațavencu.

Analiza sufletească a eroilor din *Scrisoarea pierdută* nu e destul de adîncă. Cele mai adînci și mai variate simțăminte mai nu sînt atinse. Aceasta se explică în mare parte prin faptul că *Scrisoarea pierdută* e o satiră politică; asupra acestei satire a fost ațintită mai ales atenția autorului, și nu asupra adîncirii psihice a persoanelor. Dar analiza sufletească, atîta cîtă e, ca exactitate, ca pricepere a sufletului omului, ca puțină de a zugrăvi acest suflet e mai presus de orice laudă. De altmîntrelea, pentru două tipuri trebuie să facem excepție și în privința adîncirii psihice: Tipătescu și Zoe Trahanache, chiar în această privință, nu lasă nimic de dorit. Aici iarăși avem o dovadă cît de adînc vede uneori în inima omenească mult talentatul nostru scriitor dramatic. Între Zoe și Tipătescu nu se agită numai chestiuni politice, ci e atins un puternic și adînc simțămînt omenesc: iubirea; de aceea și autorul nostru a avut prilej să facă o analiză mai puternică.

Din punctul de vedere psihic, unii sînt zugrăviți mai adînc, alții mai puțin adînc, dar, cum am zis, nici unul greșit. Sînt scene care din punctul de vedere al adevărului și puterii în zugrăvirea caracterelor și stărilor sufletești sînt făcute cu adevărată mină de maestru. Așa e scena a IX-a din actul al II-lea, între Cațavencu și Tipătescu. Tipătescu e nevoit, prin pozițiunea sa, prin rugămintile Zoi Trahanache, să trateze cu Cațavencu pentru răscumpărarea scrisorii. Plin de dispreț, de ură pentru Cațavencu, e nevoit să înăbușe aceste sentimente. Dar, ca prefect, învățat să poruncească și neînvățat să-și înfrîne pornirile caracterului său violent, de-abia poate să

se stăpînească. În toată scena aceasta între Tipătescu și Cațavencu, o scenă mare, de șapte pagini, la fiecare frază, la fiecare cuvînt se simt, se văd admirabil simțămintele ce fierb în sufletul lui Tipătescu. Frazele ce pronunță, bătaia nervoasă din călcii, strîngerea scaunului cu mîna trădează și zugrăvesc aceste simțăminte, dar, mai presus de toate, e admirabil exprimată creșterea treptată a indignării lui Tipătescu și silința de a se stăpîni, pînă ce în sfîrșit indignarea învinge și izbucnește în strigătul: „Mizerabile!“ și turbat se aruncă asupra lui Cațavencu. Ca „pendant“ pentru această scenă admirabilă, am sfătui pe cititorii noștri să citească din nou scena I-a din actul al II-lea, între Brînzovenescu, Farfuridi și Trahanache. Brînzovenescu și Farfuridi, după multe ocoluri, în sfîrșit, mărturisesc lui Trahanache că ei bănuiesc pe prefect de trădare politică. Trahanache, indignat, începe să mustre pe Farfuridi și pe Brînzovenescu, la fiecare întrerupere se indignează mai rău și sfîrșește prin a fugi de amicii săi politici strigînd: „Salutare! Salutare, stimabile!“ Creșterea indignării lui Trahanache e zugrăvită cu o admirabilă pricepere. Zugrăvirea unui aceluiasi simțămînt al indignării, a creșterii treptate a indignării la doi oameni atît de deosebiți ca Tipătescu și Trahanache arată și mai bine tot puternicul spirit de observație, toată puterea cu care Caragiale știe să creeze adevărate și vii individualități.

Sînt iarăși admirabile două scene dintre Tipătescu și Zoe. În scena a V-a din actul al II-lea, se zugrăvește admirabil caracterul cucoanei Zoîța: alintată, capricioasă, învățată să i se îndeplinească toate capriciurile, cînd peste ea dă o nenorocire, cînd o amenință un scandal uită toate. Neînvățată să fie contrariată în viață, neînvățată cu toată seriozitatea vieții, la prima arătare a primejdiei e gata să jertfească interesele politice trecute, prezente și viitoare ale lumii întregi. De un egoism strîmt, de o inteligență care era tocmai destulă pentru a duce de nas și înșela pe bărbatu-său, de a face intrigi amoroase, dar cu totul neîndestulătoare cînd se cer vederi ceva mai înalte, ea se miră, e revoltată de scrupulul lui Tipătescu, care nu vrea să susțină candidatura escrocului de Cațavencu. Pentru a învinge scrupulul și îndărătnicia lui Tipătescu, cucoana Zoe pune în mișcare toate mijloacele de care dispune o

femeie, și încă o femeie-cucoană: lingușiri, dezmiardări, muștrări, amenințări și, în sfârșit, lacrimi. Toată această scenă e admirabil de expresivă și de adevărată. Față cu aceste multiple arme, Tipătescu se pleacă, e învins. Faptul că Zoe duce de nas și pe bărbat și politica județului, faptul că învinge scrupulul și îndărătnicia lui Tipătescu prin energie, poate să pară că e semnul unei energii superioare.

Aceasta e greșit, și Caragiale e un observator prea fin ca să fie de această părere; în altă scenă între Zoe și Tipătescu\*, petrecută după câteva zile după cea dintâi, se arată adevăratul caracter al Zoei. Câteva zile de suferință, de primejdie o distrug într-atîta încît ea se pierde cu desăvîrșire. Fiecare mișcare, fiecare zgomot o face să tremure ca varga, să plîngă cu un plîns isteric, de astă dată neprefăcut și cit se poate de sincer.

Pe cînd Tipătescu cugetă și se luptă pentru înlăturarea primejdiei, pentru scăparea poziției lor, cucoana Zoe plînge, tremură, îl împovărează cu muștrări, și-a pierdut capul pînă într-atîta încît nu știe nici ce face, nici ce vorbește; ea ne insuflă milă. Diferența pe care o invocă ea între pozițiunea ei și a lui Tipătescu, căci el e bărbat, deci asupra lui scandalul nu se va răsfrînge atît de mult, nu e tocmai adevărată pentru că Tipătescu oricînd e gata să plece cu ea. În această scenă se arată adevăratul caracter al cucoanei Zoe, caracter mai reușit poate decît toate celelalte.

Dar talentul lui Caragiale se arată nu numai într-o scenă, ci cîteodată într-o singură frază se oglindește tot caracterul talentului lui. Dăm aici două pilde foarte caracteristice: Tipătescu vorbește cu Pristanda.

Acesta din urmă, plin de un extaz ipocrit pentru Tipătescu, plin de supunerea unui rob pentru prefect, supunere și admirație ipocrită, cum și trebuie să fie la un rob, cu un suris de supunere pe buze, repetă, ca un ecou după prefect, cel din urmă cuvînt al frazei.

Cînd prefectul înjură pe Cațavencu, Pristanda repetă după prefect, adăugînd cuvîntul „curat“. „Mișel“, înjură Tipătescu pe Cațavencu, „curat mișel“, repetă Pristanda; „murdar“, „curat murdar“, răspunde Pristanda. Se schimbă vorba, Pristanda /ca un ecou/ repetă sfîrșitul fra-

\* Scena a V-a, actul IV, și mai ales scena I-a, actul IV.

zei, dar iată că Tipătescu spune fraza următoare, al cărei sfîrșit e cu totul în defavorul lui Pristanda:

„Tipătescu: Lasă, Ghiță, cu steagurile de alaltăieri ți-a ieșit bine; ai tras frumușel cu condeiu.

Pristanda (uitîndu-se pe sine, rizînd): Curat condei. (Luîndu-și numaidecît seama, naiv). Adecă cum condei, coane Fănică?...“

Acest răspuns al lui Pristanda, această frază e cît se poate de caracteristică pentru natura de rob ipocrit a lui Pristanda. Ea e și cît se poate de logică, de adevărată din punctul de vedere psihologic.

În adevăr, cînd Tipătescu începe zîmbind să vorbească de steaguri, Pristanda, al cărui spirit se modelează după spiritul lui Tipătescu, începe să rîdă, pregătindu-se să repete cuvîntul din urmă. Prin puterea inerției psihice, mecanicește, el repetă cuvîntul din urmă, „curat condei“; sunetul cuvintelor pronunțate îi deșteaptă în conștiință însemnarea lor și atunci, schimbînd deodată expresiunea feței în naivă și mirată, el pare că, nepricepînd de ce e vorba, întreabă: „Adecă cum condei, coane Fănică?...“

Dar acest răspuns, pe lîngă că e foarte caracteristic, pe lîngă că e perfect logic și adevărat, psihologiceste vorbind, e și cît se poate de scenic. Păcăleala lui Pristanda face pe public să izbucnească într-un rîs cu hohot.

A doua pildă o luăm din actul al IV-lea, scena a X-a. Zoe, după atîta spaimă și durere, capătă pe neașteptate scrisoarea de amor înapoi. Ea rămîne singură pe scenă, cu scrisoarea în mînă. Ce prilej ar fi pentru un scriitor cu mai puțin talent să facă un lung monolog, în care Zoe și-ar fi exprimat toată mulțumirea, toată bucuria că în sfîrșit a căpătat scrisoarea pierdută, în sfîrșit n-o mai amenință nici o primejdie, în sfîrșit poate să trăiască înaintea nesupărată cu omul pe care-l iubește: Fănică Tipătescu. Dar Caragiale e un observator prea fin, prea bine știe să privească în adîncul inimii omenesti pentru ca să facă astfel de greșeală. Bucuria mare, fericirea mare, neașteptată, ca și o mare nefericire neașteptată, tulburînd toate puterile sufletești, le seacă, amuțesc pe om și îl fac să exprime *nimicitorul* sentiment în fraze scurte, confuze.

De aceea e așa de greu, așa imens de greu a exprima, a zugrăvi un asemenea sentiment. Ceea ce e adevărat în general e, bineînțeles, și mai adevărat în cazul cucoanei

Zoe, femeie slabă și nervoasă. Toate acestea le-a priceput și simțit perfect Caragiale. Iată cum își arată Zoe sentimentul de nespūsă bucurie.

„Zoe: E adevărat ori visez? (*șade pe un scaun, scoate scrisoarea, o citește, o sărută.*) Fănică! (*se scoală rîzînd, o mai citește, o mai sărută de mai multe ori, și iar șade.*) Fănică! (*plîns nervos... după o pauză, se scoală zîmbînd, se șterge la ochi și răsufală tare.*) A!... mi-a trecut... Fănică! (*suie repede la dreapta și dispăre.*)“

Cît de sobru și cît de admirabil de adevărat! Două simțăminte au muncit mai mult pe Zoe — teama de un scandal public și, mai cu seamă, teama că va pierde pe amantul ei Fănică. Și cît de uimitor de adevărat e exprimată în cîteva cuvinte bucuria de a se fi mîntuit de această spaimă. Cîte simțăminte nu-s exprimate în această repetire de trei ori: „Fănică!“? Sfătuim pe cititorii noștri să citească de mai multe ori aceste cîteva rînduri, acest mic monolog al Zoei, pentru a înțelege bine acea pătrundere adîncă a lui Caragiale și acea artă sobră cu care știe s-o exprime. Prin asemenea bucăți, Caragiale se ridică de la un scriitor de talent la înălțimea unui artist.

Este încă o particularitate în scrierile lui Caragiale, asupra căreia dorim să atragem luarea-aminte a cititorilor noștri. Toate comediile lui sînt pline, împestrițate cu paranteze. Mai fiecare monolog mai însemnat, mai fiecare frază mai caracteristică e urmată de o paranteză în care e arătat fiecare gest, fiecare intonație; fiecare schimbare a feței chiar e arătată în paranteză. Se înțelege, așa obișnuiesc toți scriitorii dramatici, dar foarte puțini cît Caragiale.

Comediile lui Caragiale, din această cauză, sînt foarte îndeminate pentru jucat. Care o fi cauza acestor paranteze atît de numeroase? E oare frica lui Caragiale să nu greșească actorii și de aceea le arată în paranteză fiecare gest ce trebuie să-l facă? O fi și aceasta. Dar cauza principală e mai ales în felul talentului scriitorului nostru. Caragiale cunoaște așa de bine, așa de perfect pe aceia pe care îi descrie: el vede așa de bine, așa de exact fiecare mișcare ce fac; el aude așa de deslușit fiecare cuvînt; el simte așa de bine fiecare mișcare sufletească, fiecare simțămînt al eroilor săi, și cum acest simțămînt se manifestă, și toate modurile posibile de manifestare —

încît i-ar trebui spațiul larg al unui roman pentru a le exprima. Strîmătorat însă în felul scrierii speciale care e piesa teatrală, strîmătorat în convențiile teatrale, în monologuri, el varsă toate observațiile, atît de fine, atît de exacte, în paranteze. De aceea, între altele, sînt așa de ușor de jucat comediile lui Caragiale și, ceea ce e mai important, de aceea sînt așa de interesante la citire. E o plăcere... aproape fizică de a citi *Scrisoarea pierdută*; orișicît de bine ar fi jucată, ea nu ne poate produce atîta plăcere.

În privința tehnicii piesei *Scrisoarea pierdută* nu mai avem mult de zis, trebuie să repetăm ceea ce am spus despre toate comediile lui.

Plină de spirit, făcînd pe public mai la fiecare frază să izbucnească în hohote de rîs, acțiunea se desfășoară atît de viu și natural încît, cum am mai zis, uiți că ești la teatru. Convențiile teatrale, absolut necesare într-o piesă de teatru, sînt întrebuițate cu atîta artă încît nu ne lovesc neplăcut sentimentul logicii și naturalului.

În *Noaptea furtunoasă* sînt mai puține persoane, de aceea erau mai ușor de maniat [mînuit], dar în *Scrisoarea pierdută* sînt multe, ba e chiar o adunare mare de oameni, întruniri și manifestații publice, și mînuirea pe scenă a acestor numeroase persoane, a acestor adunări mari de oameni e făcută cu o egală siguranță, cu tot atîta pricepere și măiestrie. Persoanele principale le ține Caragiale mai tot timpul pe scenă, ceea ce face să nu scadă nici un moment interesul spectatorilor.

Ar fi de scris un articol întreg spre a arăta acele greutăți speciale care sînt de învins în împărțirea în acte, în desfășurarea acțiunii, în zugrăvirea caracterelor prin monologuri și convorbiri, în economia spațiului lucrării, în închegarea intrigii și dezlegarea ei la sfîrșitul piesei și într-o sută de alte greutăți mai mici ori mai mari care îngreuiază acest special fel de producțiune artistică.

Ar fi de făcut alt articol încă spre a arăta cum toate aceste greutăți speciale au fost învinse de Caragiale. Nu-l facem aici pentru că nici loc n-avem și pentru că socotim mult mai importante alte însușiri ale creațiunii lui Caragiale pe care am stăruit să le punem în evidență, adică: satira politico-socială și, mai ales, crearea unor ființe și tipuri vii.

Această din urmă observație o facem mai ales pentru aceia care vor să imite pe Caragiale, pentru aceia care vor voi să lucreze în aceeași direcție, pentru aceia care vor dori să creeze lucrări de valoarea *Scrisoarei pierdute*.

E grea tehnica în scrieri teatrale, mai ales când ajunge la perfecția din *Scrisoarea pierdută*, dar o poate căpăta totuși un om inteligent prin muncă, prin stăruință, prin viața în culisele teatrului. E un prețios lucru spiritual, mai ales un spirit înțepător ca al lui Caragiale, dar găsim mulți oameni de spirit în țara noastră care în multe privințe îl egalează. Însă ceea ce e peste măsură de rar și de excepțional, ceea ce nu se capătă prin nici o muncă și stăruință e talentul artistic de a zugrăvi, de a crea viață, tipuri, oameni vii și viețuitori.

Chiar frazele, cuvintele de spirit din comediiile lui Caragiale, care au început să capete dreptul de cetățenie în convorbirile de toate zilele, ca fraze tipice, sînt, mai ales de aceea, așa de spirituale fiindcă sînt pronunțate de oameni vii și sînt caracteristice pentru acești oameni. Chiar satira politico-socială e așa de *adîncă* și *înțepătoare* pentru că își găsește exprimarea în viață și în oameni vii. Și vii sînt oamenii din *Noaptea furtunoasă* și *Scrisoarea pierdută*, atît de vii încît parcă vor să plece din comediiile scrise, să plece în lume, să plece pe stradele orașului de munte unde se petrece acțiunea *Scrisoarei pierdute*. Farfuridi, pentru că are, n-are procese, să meargă la unsprezece fix la tribunal, Cațavencu să plîngă la înfruniri cu lacrimi patriotice că n-avem și noi falși naționali români, după cum are fiecare stat civilizat, Trahanache să prezideze o sumedenie de comitete, să facă mare politică și adînci observații, ca următoarea : „Într-o soțietate fără moral și fără prințip... trebuie să ai și puținică diplomatie !”, ori să se extazieze înaintea scrisorii băiatului său : „... Tînăr, tînăr, dar copt, serios băiat !” și care scrie : „Tătișo, unde nu e moral, acolo e corupție, și o soțietate fără prințipuri, va să zică că nu le are !” Zoe să petreacă și să mănînce averea bătrînului său bărbat cu „cocoșelul” ei, Tipătescu ; iar Pristanda să mintă, să înșele, să se înjosească, să lingusească, să bată pe cei mici, să fie bătut de cei mari, și toate acestea pentru că de... are omul „nouă copii... unsprezece suflete”. Dacă stăruim așa de mult asupra puterii de a trăi a tipurilor din Caragiale, despre care am vorbit pînă acum, e de altmin-

trelea nu numai pentru aceia care vor să-l imite, ci chiar pentru Caragiale însuși. După cum vom vedea pe dată, Caragiale uneori pare a nu pricepe el singur ce constituie, mai ales, mărirea talentului său.

\*

Am arătat, pe cît am putut, însemnătatea creațiunii lui Caragiale. Să vedem acum unele neajunsuri ale acestei creațiuni. Se înțelege că nu vom căuta cu luminarea mici greșeli din scop de a arăta că știm să le descoperim. Aceasta n-ar fi demn nici de noi, nici mai ales de însemnatul talent al lui Caragiale ; vom căuta să urmărim, să înfățișăm lucrurile dintr-un punct de vedere mai general, mai obiectiv și mai înalt. Primul neajuns, și, după noi, un neajuns însemnat, e sensul satirei sociale ; am arătat cît de serioase deducții se pot scoate din talentata satiră a lui Caragiale, ce mare interes social are ea. Dar aceste deducțiuni, dar acest interes e al nostru și, sperăm, al tuturor cititorilor ce vor cugeta mai mult. Oare tot așa de serios le-a luat și Caragiale ? Îi dă el oare tot atîta însemnătate ?

La aceste întrebări n-am putea decît să dăm un răspuns negativ. Caragiale ne dă un fragment din viața reală. Această viață îl face să rîdă și, la rîndul lui, prin talentul său ne face să rîdem împreună cu el. Odată ce această viață conține anomalii grave, căutînd, le vom descoperi atît pe dinsele, cît și dureroasa lor însemnătate.

Dar autorul nostru nu dă anomaliilor acea însemnătate ce le-o dăm noi. El rîde și rîde cu poftă, nu se simte nici amărăciunea, nici revolta în rîsul lui, și de aceea rîsul lui nu poate să aibă acea adîncă seriozitate, acea mare însemnătate socială pe care ar putea să o aibă dacă autorul nostru ar rîde cu același talent, dar pătruns de un ideal social înalt. Idealul social al satiricului trebuie să fie mult mai presus decît societatea în care trăiește, pentru ca rîsul lui să fie atît de însemnat ca al maestrilor satirei de care am pomenit mai sus. Voltaire, cu tot geniul său, n-ar fi avut înînririrea ce a avut-o dacă n-ar fi stat așa de sus prin dezvoltare, prin ideal, și tocmai fiindcă avea ideal așa de înalt și de mare, de aceea rîsul lui a zguduit lumea de atunci și a ajuns pînă la noi, iar veacul al optsprezecelea a putut fi numit veacul lui Vol-

taire. Idealul social călăuzește satira artistului, îndreptându-i risul, făcând ca acest ris să fie mai serios, mai amar, făcând să ardă mai tare, să ardă acolo unde trebuie să fie ars. D-l Caragiale e indiferent în materie de politică socială; el n-are acest înalt ideal trebuincios, ceea ce scade în parte însemnătatea satirei sale. Acest neajuns, care se simte în admirabilele comedii despre care am vorbit, e mult mai mare în a patra comedie, despre care vom vorbi acum, în *D-ale carnavalului*.

Satira politico-socială în această comedie e de o însemnătate cu totul infimă și chiar greșită, forțată, și în general *D-ale carnavalului*, deși o lucrare de talent, e mai prejos decât comediele celelalte; e mai prejos de talentul unui Caragiale. Cercetarea psihică, uneori destul de adâncă în comediele despre care am vorbit, de multe ori mai puțin adâncă, dar totdeauna reală și adevărată, e în *D-ale carnavalului* superficială și uneori greșită.

După cum se vede, Caragiale a vrut să bazeze toată lucrarea sa mai ales pe acțiune, pe marea sa pricepere de scenă și pe cuvinte de spirit. Dar, cum am zis, toate acestea au însemnătate când sînt strîns legate de tipuri reale și viețuitoare, cînd acțiunea decurge din viață și cuvintele de spirit sînt pronunțate de oameni vii. Caragiale, în *D-ale carnavalului*, a vrut să captiveze publicul numai prin acțiune teatrală și spirit, dar, bineînțeles, n-a reușit, și era imposibil să reușească. Despărțind într-un mod nefiresc intriga, acțiunea, de viața reală, el concentrează toată atenția asupra celor dintii, în loc de a o concentra asupra celei din urmă, asupra vieții reale.

Urmarea acestei greșeli e că intriga însăși ajunge peste măsură de încurcată; acțiunea uneori nefirească, spiritul uneori silit. Intriga se încurcă așa de rău încît autorul nici nu îndrăznește s-o descurce pe scenă, ci între culise, fără să știm cum, și desigur a trebuit toată priceperea lui în ale scenei, în ale tehnicii teatrale, pentru a o descurca și așa cum e descurcată; încurcăturile din comedia aceasta dau prilej la o mulțime de bătăi. Nu-i vorbă, bătaia, slavă Domnului!, e destul de caracteristică pentru viața noastră în general și pentru viața de mahala în special; dar se simte că toată bătaia e pusă pe scenă numai pentru a face pe public să ridă. Mița Baston, principală persoană a comediei, e nereală și nelogică. Noi am mai spus că e absurd a cere de la un artist să creeze ti-

puri identice cu cele din viața reală și să facă pe eroii săi să rostească fraze identice cu ale tipurilor reale care i-au servit drept modele; dar aceste tipuri trebuie să fie logice cu ele înseși, trebuie ca, spre pildă, acțiunile pe care le fac să fie condiționate de simțămintele și pasiunile ce le muncesc.

Așa oare sînt tipurile din *D-ale carnavalului*? Să luăm ca pildă pe Mița Baston, aproape principală persoană a piesei. Mița Baston, țitoarea lui Crăcănel și amanta bărbierului Nae Girimea, e o cocotă ordinară de mahala, care nu știe să rostească un cuvînt străin, care scrie lui Nae bărbierul: „...Vino... să-i tragem un chef“, care cere miș-marș, mai mult miș decît marș, această Miță rostește tirade ca următoarele: „...Ai uitat că sînt fiică din popor și că sînt violentă, că în vinele mele curge sîngele martirilor de la 11 februar (formidabil); ai uitat că sînt ploieșteancă...“ Ori: „D-zeule! Jur! pe ce mi-a rămas mai scump, jur pe statua Libertății din Ploiești...“, ori: „O să mă dea la jurați... «Ți se va ierta mult, căci mult ai iubit...» Mi se va ierta mult pentru că jurații sînt din popor, nu sînt tirani, n-au obicei să condamne...“ Cum se potrivesc aceste tirade (care ar merge în gura unui Cațavencu) cu tipul Miței Baston? Ori iată alt fapt: Mița e o cocotă ordinară, e țitoarea lui Crăcănel, dar are și alți amanți: pe Girimea nu-l iubește, chiar o parte din comic stă în faptul că ea se împodobește cu o iubire pe care n-o are. Această Miță, pentru a se răzbuna în contra lui Girimea, care o „traduce“ cu Didina, îi aruncă „vitriol“ în ochi, îl orbește, riscînd astfel să fie arestată și să meargă la munca silnică. Unde e simțămîntul ce o împinge la așa fapt?

Nu-i vorbă, spițerul a fost om cuminte și, în loc de vitriol, i-a dat cerneală violetă (altfel ar fi dramă, și nu comedie); dar Mița, aruncînd cerneală, era convinsă că aruncă vitriol. E vădit că Mița e contrazicerea personificată, iar tiradele ce le pronunță sînt numai pentru a-și bate joc de frazele democratice. Pentru același scop, Mița se numește „republicană“, iar Didina, altă cocotă ordinară, „nifilistă“. Alte tipuri din *D-ale carnavalului*, cum sînt Pampon, Nae Girimea, Iordache, nu-s așa de nelogici, dar toți sînt creați în vederea acțiunii, iar nu acțiunea pentru ei. Numai două tipuri, Crăcănel și Găgăuță Catin-



datul, sînt tipuri vii, foarte cu spirit descrise, și stau la înălțimea altor creațiuni ale lui Caragiale.

Bineînțeles, afară de greșelile arătate, piesa are și multe merite. Așa, afară de aceste tipuri hazlii și de duh, sînt scene întregi vii și spirituale, ca în cele mai bune din comediile scrise înainte de autorul nostru. Așa e, de pildă, scena I-a din actul I; apoi următorul monolog al Catindatului, care se magnetizează cu rom pentru a scăpa de durere de măsele: „...Pfu, cald mi-e... lucrează magnetismul... I-am dat de leac!... Vezi ce e cînd nu știe cineva!... Era aproape de mintea omului; durerea devine din măsea, măseaua devine din răceală, răceala devine din frig; — din cald devine că nu mai e frig; dacă nu mai e frig, va să zică că răceala se duce și vine căldura; a venit căldura, a trecut durerea...” Sînt și alte scene tot așa de vii și spirituale. Dacă n-ar fi decît tipurile cum e Catindatul, Crăcănel și, în parte, Pampon, dacă n-ar fi altceva în toată comedia decît citeva scene vii și spirituale, încă am preferi această comedie, cu toate greșelile ei, tuturor melodramelor franceze și naționale. Iar publicul care înghite cu plăcere aceste melodrame, care se extaziază înaintea farselor franceze și nemțești de mult mai puțin talent decît *D-ale carnavalului*, a fost grozav de nedrept fluierînd această comedie. Bineînțeles, vorbim de majoritatea publicului.

Cît despre o parte mică a publicului, partea inteligentă, apoi aice se schimbă chestiunea, acest public avea drept să fie nemulțumit. Nu-i vorba, și acestora Caragiale ar putea să le răspundă: „De ce numaidecît îmi cereți satire adînci, comedii mari de moravuri? În *D-ale carnavalului* n-am avut pretenție să fac nici una, nici alta, ci am vrut să dau mai mult o farsă decît o comedie, cu multă acțiune, pentru a face pe public să rîdă, să petreacă, și atîta tot...” Dar publicul inteligent ar putea să-i răspundă: „*D-ale carnavalului* e, desigur, o farsă-comedie de talent, care ar putea, chiar cu toate greșelile ei, să facă reputația unui talent de mina a doua, dar de la acela care, întrucîtva, a creat chiar teatrul nostru, de la acela care ne-a dat două capodopere ca *Noaptea furtunoasă* și *Scrisoarea pierdută*, de la acela noi cerem mai mult”. Cine ar avea dreptate? Poate și unul, și alții. După *D-ale carnavalului* a trecut foarte multă vreme și Caragiale nu scria nimic, nu dădea semne de viață. Această

tăcere era foarte păgubitoare literaturii noastre, atît de săracă — cu atît mai păgubitoare cu cît Caragiale e poate cel mai talentat dintre toți scriitorii în viață. Care va fi lucrarea mult talentatului nostru scriitor dramatic, se întrebau aceia care se interesau de viața și mișcarea literară a țării noastre? Va fi oare o comedie de moravuri ca *Noaptea furtunoasă*, dar mai însemnată prin adîncimea caracterelor zugrăvite? Va fi oare o satiră adîncă politico-socială în felul *Scrisorii pierdute*, dar mai însemnată prin stratul social ce va zugrăvi, mai adîncă prin vițurile sociale ce va înfiera? Nu-i vorba, în contra presupunerii din urmă pleda lipsa unui ideal înalt, ideal politico-social, indiferentismul politico-social al autorului nostru. Dar nu se nasc oamenii cu un înalt ideal politico-social, cu adîncă pătrundere a condițiilor de trai ale țării, ele se capătă cu multă ușurință și se simt cu mai multă intensitate de artiști decît de oricare altul.

Care deci va fi lucrarea artistică a lui Caragiale? se întrebau admiratorii talentului său. Dar un talent însemnat scapă de prevederile noastre, și pe cînd toți se așteptau la o lucrare în felul celor făcute, Caragiale ne dă două lucrări de un talent și merit însemnat, care arată variatul său talent, dar care nu seamănă cu cele despre care am vorbit. Acestea sînt: o nuvelă, *Făclia de Pași*, și o piesă dramatică, *Năpasta*. Despre acestea însă în alt articol\*.

\* [Vezi volumul de față, p. 328—358.]



# STUDII CRITICE

Volumul II

I. GHEREA

((' Dobrogeanu)

# STUDII CRITICE

VOLUMUL II

EDIȚIUNEA I<sup>a</sup>

Întâia mie exemplare

BUCURESCI

EDITURA LIBRĂRIEI SOCECŪ & Comp.

Calea Victoriei 21 (vechiu No. 7)

1891

## Prefață<sup>31</sup>

(La ediția 1)

În acest volum au intrat toate articolele ce au fost tipărite în *Contemporanul* și care n-au găsit loc în volumul întâi. Așa e Ștefan Hudici. Turgheniev și Dostoievski sînt două schițe mici, dintre care cea dintîi a fost tipărită ca introducere pentru romanul lui Turgheniev *Generație nouă*, ce a fost tipărită în *Drepturile omului*, iar a doua, ca introducere pentru romanul lui Dostoievski *Umiliții și ofensații* \*, care s-a tipărit în *Românul. Ceva despre clasicism și romantism* a fost tipărită în *Contemporanul* sub titlul de *Schițe critice*. Această schiță, după planul făcut, trebuia să fie urmată de altele, unde trebuia să fie vorba de epoca Renașterii, de clasicismul francez al lui Corneille, Racine etc., de romantismul școalei lui Hugo și, în sfîrșit, de realismul și naturalismul modern. Dacă îmi vor permite împrejurările, voi urma aceste schițe. *Personalitatea și morala în artă* a fost tipărit în *Contemporanul* sub titlul *Către d-l Maiorescu*. Aici am tipărit articolul aproape fără schimbări. Toate celelalte articole sînt inedite.

/1891/

C.D.G.

\* [Umiliți și obidiți.]

**ASUPRA CRITICII  
METAFIZICE ȘI CELEI ȘTIINȚIFICE**<sup>32</sup>  
(Răspuns d-lui Bogdan)<sup>33</sup>

*Ich erinnere hier meine Leser, dass diese Blätter nichts weniger als ein System enthalten sollen. Ich bin also nicht verpflichtet, alle die Schwierigkeiten aufzulösen die ich mache. Meine Gedanken mögen sich weniger zu verbinden, ja wohl gar sich zu widersprechen scheinen; wenn es denn nur Gedanken sind bei welchen sie Stoff finden, selbst zu denken. Hier will ich nichts als fermenta cognitionis\* ausstreuen.*

LESSING

(„Hamburgische Dramaturgie“, 296)

*Aici trebuie să aduc aminte cititorilor mei că aceste pagini nu conțin nicidecum un sistem. Deci eu nu sînt obligat să lămuresc toate greutățile ce arăt. Gîndurile mele pot să nu se lege, ba pot chiar părea contrazicătoare; numai să fie gînduri, care vă vor da prilej să gîndiți și dv. Aici voi numai să răspîndesc fermenta cognitionis.*

LESSING

Una din cele mai întrebuițate forme ale scrierii e, desigur, forma polemicii. Polemica e și foarte necesară și foarte folositoare. Că din ciocnirea ideilor iese scînteia adevărului nu e un cuvînt deșert ci un mare adevăr. Forma polemicii e una din cele mai nimerite forme literare și științifice pentru limpezirea unor principii, unor vederi, și e una din cele mai nimerite forme literare și științifice pentru propagarea în masa publicului a unor

---

\* [Germenii cunoașterii.]

adevăruri literare și științifice. Alte forme pot să aibă, și în adevăr, au avantajele lor. Așa, spre exemplu, o expunere largă și sistematică, o expunere completă a unei chestiuni, într-un op voluminos e, desigur, preferabilă în multe privințe unor articole polemice, unde necesarmente va lipsi și sistematizare și *complecticitate*. Dar o astfel de expunere sistematică și completă poate să fie bună numai în țările foarte culturale, și acolo chiar pentru un cerc mic de oameni învățați. Pentru grosul publicului însă, chiar și în țările cele mai culte, dar mai ales în țările mai puțin culte, forma polemică e mai nimerită și, de multe ori chiar, unica posibilă. Tratatate sistematice pot să se tipărească, dar nu vor fi citite. Aceste câteva cuvinte mă cred dator să le spun cititorilor mei, care s-or fi mirând poate că volumul întâi l-am început cu un articol polemic\*, că volumul al doilea îl încep iarăși cu un articol polemic\*\* și că, în general, întrebuițez așa de des forma polemică. Prefer forma polemică pentru că în condițiunile actuale, în care noi scriem și sintem citiți, e una din cele mai nimerite pentru expunerea și răspîndirea adevărilor literare și științifice.

\*

Aceste câteva cuvinte pot să arate cititorilor mei cât de binevenită socotesc orice critică, orice observație făcută scrierilor mele. La astfel de observații voi răspunde totdeauna cu mare plăcere, recunoscînd că am greșit, dacă am greșit, — dovedind că greșesc criticii mei dacă voi rămîne convins, și după observațiile făcute, că eu am dreptate. Dar dintre toți citii au scris despre criticile mele, de ce mă ocup acum numai de articolul d-lui Bogdan? Cauza e următoarea. Toți citii au scris despre criticile mele, deși se deosebesc de mine în unele privințe, stau însă mai toți pe același teren modern științific ca și mine. D-l Bogdan e unicul dintre criticii mei care e francamente estetician metafizic, e unicul care aparține unui *lagăr* protivnic cu desăvîrșire mie și vederilor mele. D-l Bogdan nu atacă cutare ori cutare particularitate a vederilor mele, ci le atacă în totalitatea lor, deci lui da-

\* [Studii critice, vol I, 1890.]

\*\* [Studii critice, vol. II, 1891.]

toresc cel dintîi răspuns. D-l Bogdan începe articolul său prin expunerea teoriilor estetice și critice ale lui Taine și Brandes. Și începe d-l Bogdan cu expunerea acestor teorii pentru că, după d-lui, Taine și Brandes m-au învățat „*ce să fac*“. Taine și Brandes au fost exclusivii învățători ai mei. D-l Bogdan a fost atît de sigur de aceasta încît, pentru a expune teoriile lui Taine și Brandes, n-a găsit de cuviință de a studia mai de aproape pe acești scriitori și de a expune teoriile direct din scrierile lor, ci le expune după cîteva pagini din articolul meu *Asupra criticii*, unde însă e vorba de critica modernă în general, nu exclusiv de teoriile lui Taine. Din această cauză d-l Bogdan expune greșit pe Taine. Așa, spre exemplu, o parte esențială a teoriei și a metodei lui Taine e așa-numitul *caracter dominant*, ori calitate principală (*qualitée maitresse*) pe care fiecare artist, ca și fiecare epocă artistică, îl are. Această calitate principală și generatrice odată găsită, toate celelalte calități decurg din ea și se explică prin ea. Despre această parte a teoriei și metodei lui Taine d-l Bogdan nici nu pomenește. De ce? Pentru că, în cîteva pagini din articolul meu asupra criticii, nici eu nu vorbesc despre aceasta. Dar eu nu expuneam acolo teoriile lui Taine, ci insistam asupra curentului criticii și esteticii moderne în general, ce se afirmă în Europa occidentală, și din teoriile critice am luat numai ceea ce mi se părea mai sigur. Teoria lui Taine însă despre calitatea dominantă și generatrice îmi părea cam metafizică, puțin sigură și de aceea n-am vorbit despre ea. D-l Bogdan însă, care zicea că expune teoriile lui Taine, trebuia neapărat să pomenească măcar despre rolul ce joacă caracterul ori calitatea dominantă în teoriile estetice și literare ale lui Taine. Aici nu e loc de a vorbi despre multe alte puncte, în care nu sînt deloc de părerea lui Taine, asta voi face-o altădată. Aici e vorba numai de felul cum critică d-l Bogdan. Și în felul cum critică d-lui e expus să facă, între altele, și următoarea greșală. Crezînd că mă critică pe mine, va critica în realitate pe Taine și crezînd că critică pe Taine va critica niște lucruri pe care Taine nu le-a zis niciodată. Dar d-l Bogdan face altceva: el uneori nu critică nici ceea ce am zis eu, nici ceea ce a zis Taine, ci propriile sale închipuiri. Așa, citînd pe d-l Bogdan, ai crede că ceea ce cer eu criticii e să afle numai cum a fost artistul și cum a fost societatea care

l-a influențat. Și odată ce aş cere numai atîta, și nimic mai mult, atunci în adevăr aş prefăce critica literară în o parte a istoriei literaturii. Adevărul însă este că eu cer și asta, dar cer și multe altele, despre care nici nu pomenesc d-l Bogdan. Așa, în articolul meu *Asupra criticii*, unicul aproape pe care-l are în vedere d-l Bogdan, am formulat în patru puncte cam ceea ce aş cere eu unei critici moderne, așa cum o înțeleg eu. În scurt, iată ce am zis acolo. Întîi, critica trebuie să stabilească legătura între producțiunea artistică și artist, analizînd forțele vii creatrice, care au făcut producțiunea artistică, adică analizînd pe artist. Bineînțeles că, analizînd pe artist din punctul de vedere fiziologic, psihologic, moral etc., vom da de mediul înconjurător care a fasonat pe artist și, analizîndu-l pe acesta din urmă, vom stabili astfel și legătura între mediul înconjurător și producțiunea artistică, cu alte cuvinte vom stabili influența mediului cosmic și social (mai ales social) asupra producțiunii artistice. Al doilea, considerînd acuma producțiunea artistică ca atare, trebuie să analizăm ce anume influență va avea producțiunea artistică asupra publicului. Adică ce anume simțăminte afective și morale va sugera ea, ce anume imagini, ce idei sociale, etice, filozofice etc. Al treilea. Odată știind ce anume influență va avea opera artistică, trebuie să ne dumerim cît de mare, cît de vastă, cît de puternică e această influență, adică trebuie să ne dumerim cît de mare, cît de vastă, cît de talentuoasă ori genială e opera artistului. Al patrulea. Odată știind ce anume impresii, idei, simțăminte ne va sugera o anumită operă artistică, critica trebuie să analizeze prin ce mijloace artistul, cu opera-i artistică, ne produce acest șir de impresii, imagini, idei, simțăminte. Dacă e vorba, spre exemplu, de o poezie, aici va fi vorba de stil, de rimă, de ritm, combinația diferită a imaginilor etc... Cu mici perifraze, aceasta am zis în articolul meu asupra criticii și am adăugat : „Într-un cuvînt, în răspunsul la aceste patru întrebări se concentrează toată lucrarea criticului. Critica trebuie să răspundă după opinia noastră : de unde vine creațiunea artistică, ce influență va avea ea, cît de sigură și vastă va fi acea influență și, în sfîrșit, prin ce mijloace această creațiune artistică lucrează asupra noastră“. Un om în adevăr nepărtinitor ar putea mai curînd să-mi facă observație că cererile mele, pe care le fac criticii, sînt prea

vaste. Pentru că o critică, în acest sens, ar fi făcută și din punctul de vedere filozofic, etic, social, și din cel artistic propriu-zis. Ce face însă d-l Bogdan ? D-lui îmi ia numai punctul întîi, și chiar acest punct îl reduce, îl micșorează prin observări ca următoarele : „Ce-mi pasă dacă artistul e bălan sau oacheș“ și, nepomenind deloc despre punctele celelalte, tot d-lui se miră : „Ce e aceasta ? istorie ori critică estetică ?“ Și aceasta nu e unicul exemplu. Așa, vorbind de tendințele mele sociale, d-l Bogdan zice : „Ces-tiunea se complică aici cu cercetări etice și sociologice, pentru că trebuie numaidecît să fie lămurit ; ce vei cere în acest caz la opera de artă ? Vom vedea pe Gherea cerînd artistului modern ce ar pune el în operă, tendințele sale sociale ; așadar vom vedea cum critica lui Gherea va înceta a fi obiectivă, istorică, și a fi foarte subiectivă“. Așadar, eu cer artistului să pună în opera-i artistică ceea ce aş fi pus eu. Prevăzînd încă de mult o astfel de obiecțiune, am explicat în articolul *Tendenționismul și tezismul în artă* \* că ceea ce în adevăr cer artistului e sinceritatea ; e ca în opera lui să exprime adevărata personalitate, să nu se îmbrace în haine străine. „Zi, poete — spuneam eu —, aceea ce-ți arde sufletul, ce face inima ta să bată cu durere ori cu bucurie... etc.“. Cred că aceasta e ceva cu totul diferit de cererea pe care aş face-o eu, după d-l Bogdan, unui poet. Bineînțeles că, odată creată, o operă artistică e supusă criticii, și critica va constata tendințele pe care le conține. Dacă criticul e contra acestor tendințe, natural că va spune că e contra. Asemenea, e foarte natural ca un critic, avînd anumite convingeri, să dorească ca aceleași convingeri și simțăminte să le aibă și poezii, cu atît mai mult cu cît poezii sugerează simțămintele ce le au cititorilor lor. Critica absolut obiectivă, în sensul cum o înțelege d-l Bogdan, eu o socotesc imposibilă, ceea ce voi explica cu altă ocazie.

În articolul meu *Asupra criticii*, am numit critica, care a precedat criticii moderne științifice, critică judecătorească. Se înțelege că n-am avut pretențiune într-un articol de revistă să caracterizez întreaga mișcare critică de la Aristotele încoace ; și, dacă ar fi fost s-o fac, aş fi numit-o, poate mai bine, metafizico-judecătorească. Dar, în sfîrșit,

\* [Vezi volumul de față, p. 192—214.]

i-am zis critică judecătorească. În privința acestui cuvânt d-l Bogdan zice următoarele: „D-l Gherea se folosește de cuvântul «judecătoresc» fiindcă îi lipsește o idee“. Și în altă parte: „D-l Gherea micșorează obiectul ca să-l poată batjocori cu ironicul cuvânt *judecătoresc*“. Așadar „critica judecătorească“ e un cuvânt deșert, pe care-l întrebuințăm în lipsa unei idei, și e un cuvânt ironic, pe care l-am inventat eu pentru batjocură. Și ce e mai curios e că aceasta o spune un om care a învățat estetica în Germania. Criticii în general, și criticii germani în special, au întrebuințat, de nenumărate ori, acest cuvânt, ori cuvinte similare, și foarte în serios. Așa, ca să nu mergem departe, chiar W. Scherer, pe care îl citează d-l Bogdan și, mai ales, Lessing, în *Hamburgische Dramaturgie* ori în *Laokoon*, întrebuințează de o mulțime de ori cuvântul „*Kunstrichter*“, adică judecător de artă. Iar d-l Bogdan crede că acest cuvânt l-am întrebuințat numai eu. Dar ce să vorbim de alții? D-l Bogdan el însuși întrebuințează același cuvânt, și într-un sens foarte serios. „D-l Maiorescu — zice d-l Bogdan — se pronunță asupra operelor de artă și le judecă în virtutea principiilor estetice care s-au stabilit încetul cu încetul, prin munca continuă a celor mai distinse capete“. Dacă d-l Maiorescu *judecă* producțiunile artistice în virtutea unor anumite principii, de ce se miră d-l Bogdan că eu vorbesc de critica judecătorească? O școală dar judecătorească, care judecă operele de artă în virtutea unor anumite legi, există, și deci există critica judecătorească. Nu este dar un cuvânt deșert, și nu e o idee ce mi-a lipsit mie, ci sînt cunoștințele care i-au lipsit d-lui Bogdan, ce l-au făcut să se minuneze de cuvântul „judecătoresc“. Am văzut pînă acuma cîteva mostre pentru a înțelege cam felul cum critică d-l Bogdan. Să vedem acuma cum d-l Bogdan, devenind tot mai agresiv, expune propriile vederi ale d-sale.

\*

La începutul criticii, d-l Bogdan, vorbind de influența mediului social asupra artistului și producțiunilor artistice, face următoarea observație ironică la adresa mea: „Scherer află că aceste lucruri se înțeleg de la sine, iar Gherea crede că-i necesară o validitare polemică a lor“. La acestea aș putea răspunde că ceea ce se înțelege de la sine pentru Scherer poate să ceară o validitare foarte

anevoioasă pentru alții și că sînt lucruri care par foarte clare pe cînd în adevăr sînt foarte grele și încîlcite. Dar să vedem, în sfîrșit, părerea d-lui Bogdan:

„Vrea oare d-l Gherea să facă pe oamenii serioși să creadă că Eminescu n-ar fi putut, dacă ar fi voit, să trăiască tot atît de bine ca d-sa? O: poate că vrea să-i facă să creadă că Eminescu, dacă ar fi trăit în alte condițiuni, ar fi gîndit altfel?“

Dacă aceasta o voiește, atunci nu a simțit niciodată ce vrea să zică un om, care nu e ca toți oamenii, nici a înțeles ce vrea să zică *originalitate și caracter individual* în înțelesul etic al cuvîntului. Și greșeala fundamentală a criticilor, pe care d-l Gherea și i-a luat drept povăț, e că n-au ajuns încă să-și dea seamă ce absurd e a lua drept rezultat al înrîuririlor sociale *caracterul moral și intelectual* al omului, care e zămislit din doi părinți și se naște după ce în timp de nouă luni de zile a ajuns, *afară de societate*, la deplina lui dezvoltare organică“.

D-l Bogdan vorbea cu ironie despre stăruințele mele de a desluși chestiunea influenței mediului asupra artistului și lucrărilor artistice pentru că sînt lucruri care se înțeleg de la sine. În cuvintele citate se arată însă că e chiar d-l Bogdan care e departe de a se fi lămurit asupra sensului influenței mediului social. Așadar, a socoti caracterul și intelectul omului drept rezultat al înrîuririlor mediului e absurd pentru că... omul e zămislit de doi părinți și în nouă luni în pîntecele mamei ajunge la deplina lui dezvoltare organică. Frumos argument. Dar părinții nu fac și ei parte din mediul cosmic și social? Dar organismul fiziologic și psihologic al părinților nu e fasonat sub înrîurirea mediului înconjurător în general și mediului social în special? E oare indiferent dacă părinții omului au crescut, pînă la înșurătoare și după ea, într-o societate liberă, ca oameni liberi și culți, sau într-o societate sclavagistă, ca sclavi ignoranți? E oare indiferent dacă muma omului, pînă la zămislire și după ea, a trăit în aer curat, în belșug, iubind pe bărbatul său ori a trăit în societatea capitalistă ca proletară, lucrînd 16 ore pe zi în mine de cărbuni și bătută de bărbatul ei chiar în timpul sarcinii? Sînt oare indiferente toate acestea pentru acela care în nouă luni ajunge la deplina lui dezvoltare organică? Și e oare permis în ziua de azi de a vorbi de cele nouă luni, în care omul e afară de înrîu-



ririle mediului social, cînd se știe că e destul ca tatăl să fie un bețiv ca să se nască un idiot, că e destul ca muma să simtă o mare nenorocire ca să se nască un isteric ?

Greșeala fundamentală a criticilor pe care d-l Bogdan i-a luat drept povață, vom zice și noi la rîndul nostru, e că n-au ajuns încă să-și dea seama ce absurd este de a lua drept mediu înconjurător numai o parte a acestui mediu și de a preface restul în entități metafizice, unde ei își plasează lumea lor transcendentă. Cînd critica modernă științifică vorbește de mediul înconjurător imediat, ce înrîurește asupra artistului, ea nu uită bineînțeles sensul cel larg al cuvîntului. Critica modernă nu uită că omul, caracterul lui psihic, moral, intelectual, e produsul unei lungi evoluții, ea nu uită puterea eredității și atavismului, bineînțeles nefăcînd din ereditate și atavism entități metafizice.

Cînd e vorba de literatura unui popor întreg cum e cel englez, atuncea Taine va studia mediul cosmic și social nu cu o generație înainte, ci cu două mii de ani înainte. În știința modernă, dacă poate să fie o neînțelegere, e numai în chestia relativei importanțe în fasonarea caracterului psihic, moral, intelectual al omului prin ereditate și atavism, dintr-o parte, și prin mediul imediat, din altă parte. Unii dau mai mult preț eredității, alții educațiunei și mediului imediat. Eu personal sînt încredințat că mediului imediat, în care trăiește omul, și mai ales mediului social, pînă acuma, nu i s-a dat importanța pe care o are în adevăr. Se înțelege, omul se naște cu un anumit creier, cu oarecare tendințe psihice, intelectuale și chiar morale. Mediul social distruge unele tendințe, dă o dezvoltare precumpănitoare altora, și așa mai departe, deci în parte în adevăr fasonază caracterul omului. Aici din nefericire nu putem să ne întindem asupra acestei chestiuni așa de importantă, dar, orișicare ar fi relațiunea între ereditate și educațiune, ele deopotrivă derivă de la mediul înconjurător în sensul cel larg al cuvîntului. Ceea ce face pe d-l Bogdan și pe criticii care i-au slujit de povață să nu priceapă aceste lucruri așa de simple și să scoată pe pruncu din pîntece în afară din influențele mediului social e că dl. Bogdan e metafizic în chestiuni estetice și, ca mai toți metafizicii contemporani, e inconsecvent. Să mă explic. Platon, un metafizic consecvent și întreg, avea o estetică metafizică iarăși întreagă

## ASUPRA ESTETICEI METAFIZICE ȘI ȘTIINȚIFICE

În numărul festival al «Convorbirilor literare», un număr ce a fost tipărit la aniversarea a 25 de ani de existență a acestei reviste, sînt două articole polemice, amîndouă îndreptate în contra mea.

Această cinste excepțională, precum și faptul că unul din articole a fost iscălit de d. Maiorescu, ar fi trebuit să mă facă să răspund imediat, cu atît mai mult că în general n'am obiceiul de a tăcea cînd mi se fac observații critice.

Meseria de scriitor, ca ori-ce meserie, are și ea obligațiile ei, și una din aceste obligațiuni mai de căpetenie e să'ți aperi vederile espuse, dacă urmezi a crede că sînt adevărate, iar dacă te-ai convins că sînt false, atunci s'o recunoști sincer și cîstit.

Se înțelege, că sînt cazuri cînd cel care 'ți face observații polemice nu merită nici un răspuns, și în acest caz, datorită de a răspunde se preface în datoria de a tăcea, acum însă nu sîntem de loc în această situație, cel puțin pe atît pe cît e vorba de d. Maiorescu, căruia dacă nu i-am răspuns pînă acuma, pricina este că n'am avut unde.

De la încetarea revistei «Contemporanul» din Iași n'am avut o revistă unde să scriu.

E adevărat că aș fi putut să răspund într-o gazetă, dar un articol care se împarte în zece sau cinci-apre-zece nu

și consecventă. În cîteva cuvinte iat-o. În afară de lumea noastră există o lume ideală, transcendentă, lumea esențelor pure și ideale ale lucrurilor. Omul a trăit în această lume ideală, unde el a fost numai spirit pur, fără materie. Din această lume ideală a spiritului pur, omul cade pe pămînt, îmbrăcînd impura haină materială. Dar în el, în om, în acest înger căzut, trăiește într-un mod vag suvenirul lumii ideale din care el a căzut. În artist, acest

suvenir e mai puternic, și el, creînd opere de artă, creează copii de pe esențele ideale, pe care le-a contemplat altădată. Această teorie estetică a lui Platon e în adevăr foarte consecventă, și aici în adevăr nu poate să fie vorba de influența mediului înconjurător asupra unei producțiuni artistice, nu poate să fie vorba de analiza condițiilor reale ale creării unei opere artistice; pentru că ea nu depinde nici de organizația fizică și psihică a artistului, nici de mediul care-l înconjoară; ci depinde totalmente de o lume transcendentă, de lumea ideală a esențelor pure. Așadar, în estetica lui Platon totul e dumerit în afară de intervenirea unor condițiuni și influențe reale, totul e dumerit printr-o lume transcendentă. Păcat numai că toată estetica lui Platon e o ipoteză fantastică, o fantezie ca oricare alta, foarte poetică de altminterlea, dar totuși o fantezie. Această fantezie, cu fel de fel de schimbări, cu felurite variante, trece prin toată estetica metafizică de după Platon. Esteticianul metafizic o schimbă în parte după împrejurări. Dar a veni acuma, în secolul nostru științific, cu toată teoria fantastică a lui Platon, a veni așa de-a dreptul e cu neputință. Ce D-zeu? rîde lumea. Și de aceea metafizicul transcendentist, transcendentalist, apriorist și cum se mai cheamă ei, e cam rușinat, ține cam ascunsă lumea transcendentă, ca să n-o bată lumina criticii științifice, distrugătoare pentru metafizică, și o plasează totdeauna, această lume transcendentă, în locuri neluminate încă de știință ori care par metafizicului neluminate. Așa, spre exemplu, în cazul de față. Influența mediului imediat înconjurător asupra artistului e prea vădită, prea explicată, și deci nu în acest loc luminat poate să se plaseze estetica transcendentală. În schimb ereditatea, atavismul și legile lor sînt încă departe de a fi explicate într-un mod clar de știința modernă, și de aceea metafizicul își plasează imediat acolo estetica sa transcendentală. Decît, fugind astfel de locurile luminate de știință și tot așezîndu-se în locurile mai întunecoase, lumea transcendentă și transcendentală pățește citeodată, sărmana, ca vai de ea! Așa, în cazul de față, lumea ideală, infinit de largă, frumoasă și vecinică a lui Platon e redusă la nouă luni și plasată în pîntecele femeii. Să trecem mai departe. După locul citat, d-l Bogdan urmează:

„Dacă d-l Gherea și-ar fi dat seamă despre aceasta, n-ar fi luat pe Eminescu drept un fel de Vlahuță, nici s-ar fi căznit să derive spiritul lui Eminescu din mizeriile vieții de toate zilele, ci s-ar fi plîns dimpreună cu noi, că Eminescu n-a avut, pe lingă toate celelalte, și norocul de a trăi în niște condițiuni în care lucra *mai mult*. Căci numai de mai mult ori de mai puțin poate să fie vorba, de *altfel*» niciodată, și acela care caută înțelesul operelor unor poeți ca Eminescu *«afară»*, în lumea trecătoare, umblă rătăcit: *«În mine însumi — zicea și Eminescu — e izvorul firii mele!»*“.

Același metafizicism și aceeași inconsecvență. În adevăr, dacă izvorul firii poetului e în el însuși și nu depinde de lumea trecătoare, atunci și cantitatea și calitatea scrierilor lui va fi deopotrivă hotărîtă și condiționată de această fire predestinată. Așa ar fi consecvent. Dar, cum am zis, metafizicul modern nu poate fi consecvent. E prea evident, și pentru un copil, că un poet care s-a născut într-o familie săracă și care va fi nevoit să muncească pînă la istovirea puterilor fizice și sufletești pentru hrana familiei nu va putea scrie așa de mult cît ar fi scris dacă ar fi avut viața asigurată. Și deci influența lumii trecătoare asupra cantității scrierilor nu se neagă. În schimb, valoarea internă a scrierilor fiind un lucru mai puțin clar, metafizicul imediat îi găsește prilej pentru a plasa o explicare metafizică în forma unei firi mistice, care e independentă de toate influențele lumii trecătoare. Judecînd după logica d-lui Bogdan, iată ce ar urma, de exemplu: În caz dacă pe Goethe, pe cînd el era copil de un an, l-ar fi vîndut în robie în Arabia, și el acolo, între orele de muncă, ar fi învățat să scrie arăbește și ar fi scris ceva, apoi această schimbare de mediu social ar fi influențat numai asupra cantității scrierilor, dar nu asupra valorii interne, el ar fi scris mai puțin, dar nu altfel.

Ceea ce expune pe un metafizic să facă așa de enorme, așa de imposibile greșeli e înțelesul încurcat care poate să fie dat oricărui cuvînt și înțelesul foarte încurcat și nesigur pe care-l dau metafizicii unor cuvinte. Așa, spre exemplu, în cazul de față, dacă vom cere deslușiri lui d-l Bogdan asupra cuvîntului *„altfel“*, d-lui, se înțelege, va răspunde: „Apoi eu nu zic că Goethe, crescut în mediul barbarilor arabi, ar fi scris tot în nemțește, ori ar fi scris pe *Werther*, *Faust* etc., ori că în scrierile lui ară-

bești s-ar răsfringe toată gîndirea europeană, ori că ar fi scris în versuri, ori... etc., însă totuși dacă Goethe din Arabia ar fi ajuns să scrie ceva, acest ceva n-ar fi altfel decît ceea ce a scris, educat în Germania, pentru că la un poet poate să fie vorba de mai mult ori de mai puțin — niciodată de „altfel“. Poate veți întreba cu mirare: dar ce înseamnă acest cuvînt *altfel*? Ce să însemne? E un cuvînt care are șase litere, două vocale și patru consoane. Să aprofundăm puțin chestiunea și să vedem cum stau lucrurile. Despre ce e vorba? E o întrebare dacă mediul social are o influență asupra valorii, înțelesului operelor de artă, și dacă acest înțeles depinde numai de firea poetului, fire care își are izvorul în poetul însuși. Pentru a răspunde la această întrebare, trebuie neapărat să știm ce vom înțelege sub acest cuvînt: firea poetului. Sub acest cuvînt putem înțelege organizația fiziologică, psihologică, tendințele psihologice, intelectuale, morale înăscute și care, cum am zis, sînt rezultatul unei lungi evoluții, ce numără nenumărate secole și nenumărate generații. Dacă aceasta o vom numi firea artistului, apoi, desigur, operele artistice vor depinde de această fire a poetului, și nu numai din punctul de vedere al calității, ci și al cantității. Dacă, spre exemplu, luăm doi poeți, născuți în același mediu social și educați în aceleași condițiuni, apoi acela care va moșteni o organizație mai sănătoasă, mai energică, mai expansivă va scrie mai mult. Bineînțeles că și în privința calității, înțelesului va fi aceeași diferență, scrierile unuia, spre exemplu, vor respira energie, sănătate, ale altuia moliciune, tinjire etc... Dar poetul nu începe să scrie chiar în momentul nașterii. Organismul lui trebuie să crească, să se dezvolte într-un anumit mediu, tendințele psihice și intelectuale moștenite iarăși să se dezvolte într-un anumit mediu social. Acest mediu va fasona organizația fiziologică și psihologică a viitorului poet, distrugînd unele tendințe moștenite, dînd o dezvoltare prea mare altora, dezvoltînd ori deprimînd memoria, impresionabilitatea, puterea reprezentațiunii ș.a.m.d., deci și cantitatea și calitatea, înțelesul operelor va depinde și de mediul înconjurător. Această influență a mediului poate să meargă pînă la distrugere completă, pînă la ucidere. În mediul social al Spartei, un copil născut slăbănog era omorît, și e posibil ca unul din cei omoriți să fi avut o fire genială pentru a deveni un So-

focle ori un Eschil. Ori poate să înțelegem altceva sub *firea artistului*, să înțelegem organizația psihologică a artistului nu la naștere, ci la deplina lui dezvoltare, cînd a ajuns deja artist. Poate așa a vrut să înțeleagă Eminescu cînd a zis: În mine însumi e izvorul firii mele. În acest caz, firea artistului va fi rezultatul de o parte al eredității — organizație fizică și psihică — și de altă parte al influenței mediului, care a fasonat această organizație fizică și psihică.

Oricum dar vom întoarce lucrurile, dacă vom da cuvintelor „*firea artistului*“ un înțeles real, și nu un înțeles mistic ori metafizic, vom ajunge la aceeași concluzie. Încă o observație avem de făcut în privința citației de [mai] sus. Cînd critica modernă caută, între altele, înțelesul operelor de artă în mediul înconjurător, atunci d-l Bogdan zice: umblați rătăcit căutînd înțelesul operelor de artă în lumea trecătoare; în el însuși, în firea poetului e izvorul operei sale. Iar cînd critica caută înțelesul operelor și în poet, analizînd firea lui, analizînd organizația lui fizică și psihică, d-l Bogdan zice: ce-mi pasă dacă artistul e bălan sau oacheș, dacă poetul a avut temperament îndărătnic ori ba. În adevăr, e greu de împăcat d-l Bogdan. Să vedem însă care sînt vederile d-sale. Pentru aceasta trebuie să facem o citație mai mare:

„E peste putință ca un om care are simțămîntul frumosului, să fie impresionat de un șir oarecare de opere de artă, fără ca să-și dea seama *de ce* anume unele dintre ele produc o impresiune adîncă și binefăcătoare. Răspunzînd mereu la acest «*de ce*», iubitorul de artă ajunge în cele din urmă să se dumirească asupra *condițiunilor în care sunt create operele ce produc impresiunea adîncă și binefăcătoare*. Așa și numai așa, în mod empiric, s-a produs în capetele oamenilor, care judecă asupra *opereilor*, iar nu asupra *autorilor*, o sumă oarecare de *vederi estetice*. Fără opere de artă, create odată, această sumă de vederi nu se putea produce, și abia după ce estetica s-a produs astfel, în mod empiric, puteau să meargă oamenii mai departe și să se întrebe: *De ce* însă tocmai în aceste condițiuni au să fie create operele, pentru ca ele să producă impresiunea adîncă și binefăcătoare? Căutînd răspunsul pentru acest nou «*de ce?*», filozofii au ajuns să-și chibzuiască o *estetică «a priori»* sau *transcendentală*, care face parte din *metafizică*.”

*Cititorul mai dumirit al cărții d-lui Gherea trebuie neapărat să simtă chiar din primele pagini că autorul n-a ajuns încă să înțeleagă deosebirea dintre estetica empirică și cea transcendentă și de aceea nu poate să înțeleagă nici felul de a face critică al d-lui Maiorescu, nici felul de a scrie poezii al lui Eminescu“.*

Așadar, pentru un cititor mai dumerit e clar că eu n-am ajuns să deosebesc estetica empirică de cea transcendentă, iar d-l Bogdan a ajuns s-o deosebească și se simte chiar chemat a învăța și pe alții. Aceasta din urmă îmi face plăcere, mă bucur foarte mult pentru d-l Bogdan și sint chiar gata să învăț de la d-lui, pentru că totdeauna am primit, cu recunoștință, luminile, ori de unde ar veni ele. Din nefericire, recitind cele zise de d-l Bogdan, am fost nevoit să constat că e tocmai d-lui care n-a ajuns să se dumerească nici ce e estetica empirică (experimental-științifică), nici ce e estetica metafizică și care e deosebirea între ele. Drumul istoric zugrăvit de d-l Bogdan și pe care, după d-sa, a mers estetica transcendentă e fundamental fals. Mai întâi, zice d-l Bogdan, iubitorii de artă, văzînd operele artistice, au căutat să se dumerească asupra condițiunilor în care sint create și, cînd au fost dumeriți asupra acestor condițiuni, au mers mai departe. Drumul adevărat, pe care a mers estetica metafizică, a fost invers. Esteticii metafizici, văzînd operele artistice frumoase, au început să speculeze asupra noțiunii abstracte a *frumosului*, a *artei* și pe urmă din aceste înălțimi ale speculațiunii s-au coborît pe pămînt, și atuncea încă nu pentru a studia condițiunile în care sint create operele de artă, ci pentru a impune anumite condițiuni în virtutea legilor și regulilor descoperite acolo sus, în lumea înaltă a speculațiunilor metafizice. Marele învățat german Gustav Theodor Fechner caracterizează astfel deosebirea între estetica metafizică și cea empirică : „Acolo (adică în estetica metafizică) e vorba, în prima instanță și totodată în cea mai înaltă instanță, de ideile și noțiunile frumosului, ale artei, ale stilului, despre pozițiunea lor în sistemul noțiunilor celor mai generale, mai ales relațiunea lor cu adevărul, bunul și plăcerea se ridică pînă la absolut, pînă la dumnezeiesc, pînă la ideile dumnezeiești și pînă la creațiunea dumnezeiască. Pe urmă din pura înălțime a unor astfel de generalități, se scoboară în

lumea empirică pămîntească a particularului, a frumosului (relativ), după loc și vreme, și măsoară *particularul* cu măsura *generalului*“. Iată adevăratul drum pe care a mers și merge estetica metafizică. Aici e precizată metoda ei, drumul istoric pe care a mers, și tot aici, în cîteva cuvinte, se pronunță și condamnarea ei. Punînd față cu estetica metafizică estetica empirică, Fechner zice : „Aici se construiește toată estetica pe baza faptelor și legilor estetice de jos în sus, aici plecăm de la experiențe, despre ceea ce place ori nu place“ ș.a.m.d.... Prima greșeală dar, și foarte fundamentală, e aceea că d-l Bogdan ne zugrăvește anapoda, invers, drumul pe care l-a urmat estetica metafizică și metoda pe care a întrebuițat-o. Să vedem mai departe. Înainte însă de a se crea estetica transcendentă, „iubitorul de artă — zice d-l Bogdan — ajunge în cele din urmă să se dumirească asupra condițiunilor în care sunt create operele, ce produc impresiunea adîncă și binefăcătoare“.

Cuvintele din urmă sint subliniate chiar de d-lui. Așadar, a fost o vreme binecuvîntată, în care iubitorii de artă au fost dumeriți asupra condițiunilor în care sint create operele artistice. Dar de ce nu ne spune și nouă d-l Bogdan cînd a fost anume această vreme binecuvîntată cînd iubitorii de artă au fost dumeriți asupra condițiunilor creării madonelor lui Rafael, statuelor lui Michel-Angelo și tragediilor lui Shakespeare ? Noi știam că și acuma sintem departe, foarte departe de a fi dumeriți în această privință, deși acuma avem atîtea puternice mijloace pentru dumerirea noastră. Dacă d-l Bogdan ne-ar fi vorbit de dumerire rudimentară, foarte rudimentară, atunci am fi de acord. Dar să mergem mai departe. După ce, zice d-l Bogdan, oamenii s-au dumerit asupra condițiunilor în care trebuie să fie create operele de artă, atunci și-au pus întrebarea : *de ce* tocmai în aceste condițiuni create operele ne plac, produc o impresie binefăcătoare, și, răspunzînd la acest nou *de ce*, filozofii au creat o estetică aprioristică transcendentă. Să vedem mai de aproape despre ce e vorba, pentru că teamă ne e că d-l Bogdan vrea *se payer de mots*\*, cum zice francezul. Întîi oamenii s-au dumerit asupra condițiunilor în care sint create operele ce produc impresii binefăcătoare,

\* [Să se amăgească cu vorbele.]

ne spune d-l Bogdan. Aşa, spre exemplu : Demult în adevăr oamenii s-au dumerit că într-un tablou cutare combinaţie de culori ne place, cutare ne displace, roşul lângă cutare culoare ne place, lângă cutare ne displace. Asemenea într-un cîntec, cutare combinaţie de sunete ne place, cutare ne displace. Întrebînd de ce tocmai o anumită combinaţie ne place, răspunsul ni-l va da acustica şi optica dintr-o parte, fiziologia urechii şi ochiului din altă parte. Aşa fiziologia poate să ne arate cum anumita combinaţie a sunetelor care ne produce o impresie binefăcătoare, atingînd urechea, nervii auzului, va face ca organul să funcţioneze într-un mod normal, corespunzător cu organizaţia sa, iar o altă combinaţie de sunete va produce o modificare nesănătoasă, care uneori poate să meargă pînă la asurzire. Ori iată un alt exemplu : Un om care e zugrăvit într-un tablou ne va plăcea dacă picioarele vor fi egal de lungi, dar ne va dispăcea dacă un picior va fi cu un cot mai lung decît altul. De ce ? Pentru că în primul caz omul ne va produce impresia de normal, de sănătate, în cazul al doilea vom avea impresia de ceva nenormal, bolnăvicios ; punîndu-ne inconştient în locul omului zugrăvit, vom simţi o jenă psihică şi fizică, vom simţi, parcă, o parte din neplăcerea ce ne-ar pricinui umbletul dacă deodată unul din picioarele noastre s-ar lungi cu un cot. Ce urmează dar de aci ? Urmează că răspunsul la acest nou *de ce* trebuie să-l căutăm în fiziologia şi psihologia ştiinţifică, urmează încă că răspunsurile date acum vor arăta tot condiţiunile plăcerii, ca şi răspunsurile date mai înainte, numai în cazul al doilea va fi vorba de condiţiuni subiective, în cazul întîi obiective. Aşa, spre exemplu, întreb : De ce-mi place această statuă, care reprezintă o femeie frumoasă ? Răspunsul : Pentru că anatomiceşte e foarte adevărat sculptată, pentru că toate organele sînt proporţionate, bustul şi şoldurile bine dezvoltate, e zveltă, fruntea îi e înaltă etc... Dar de ce îmi place tocmai în aceste condiţiuni şi nu mi-ar plăcea o femeie foarte grasă, cu fruntea îngustă etc... ? Răspunsul : Pentru că proporţionalitatea formelor, bustul dezvoltat îmi sugerează ideea de sănătate deplină ; zveltă, ea îmi sugerează simţămîntul de uşurinţă în mişcare, şolduri şi piept bine dezvoltat, de mamă şi nevastă bună, perfecţiunea execuţiunii îmi excită admirare pentru greutatea învinse la facerea statuei ş.a.m.d. O femeie

însă înecată în grăsime îmi sugerează simţăminte de greutate, de neputinţa de a se mişca, de ceva bolnav, de nevastă şi mamă defectuoasă, fruntea îngustă — de prostie. Răspunsul la întrebarea întîi mă dumereste asupra unor condiţiuni obiective ale plăcerii, răspunsul la întrebarea a doua — asupra condiţiunilor subiective, interne. Dar condiţiuni obiective sau subiective sînt tot condiţiuni, şi căutînd a ne dumeri în privinţa celor dintîi, din fizică, ori celor de al doilea, din fiziologie ori psihologie, noi nu ieşim cu o iotă din marginile esteticii empirice, sau, cum zicem noi, experimentalo-ştiinţifice. Urmează dar că răspunzînd la amîndoi *de ce*, rămînem tot în marginile esteticii empirice. Urmează încă ceva foarte grav, aproape tragic, şi anume : n-am dat deloc de estetica transcendentă aprioristică, care după d-l Bogdan ar trebui să urmeze din răspunsul la al doilea *de ce*. Unde dar e estetica transcendentă ? Ce s-a făcut cu estetica aprioristică, care face parte din metafizică ?... De altminterlea se înţelege de ce d-l Bogdan n-a putut găsi estetica transcendentă, fiindcă a căutat-o pe un drum străin, pe care ea n-a mers niciodată, adică pe drumul experimentalo-ştiinţific. Şi de aceea d-l Bogdan mai înainte ne arată condiţiunile obiective, iar cînd ajunge la cele subiective, apoi într-o răsufare ne spune : „Apoi asta e estetica «a priori» transcendentă !“ Nu-i vorba, e un om de geniu care a păţit ca d-l Bogdan, e Immanuel Kant. Supunînd criticii întreaga metafizică, Kant i-a da lovitura de moarte. A mers el pe drumul ştiinţific, dar, ajungînd la condiţiunile subiective ale simţirii şi gîndirii, a făcut un *salto mortale* şi pe ruinele sistemelor metafizice a creat un nou sistem, o proprie metafizică şi estetică „a priori“ transcendentă. Dar acest *salto* a fost într-adevăr mortal, şi anume mortal pentru metafizica şi estetica lui.

\*

Cititorii mei vor pricepe că aici nu pot face o critică amănunţită şi sistematică a esteticii transcendente, metafizice, aceasta poate să facă tema unui articol deosebit. Aici mă voi mulţumi cu cîteva exemple care vor arăta cam ce e estetica transcendentă şi care e metoda ei. Voi începe cu o anecdotă.



Cum cu o anecdotă cînd e o chestie așa de importantă ? Și de ce nu ? Calmul superior filozofic, încreștările de frunte, gesturile mistice le vom lăsa filozofilor de meserie ; noi cu d-ta, cititorule, sîntem mai modești, putem să ne mulțumim și cu mai puțin — cu priceperea lucrurilor. Așadar, era un om care trăia într-un oraș depărtat al Franței. Era om de treabă, dar în tinerețe i s-a întîmplat o nenorocire care a avut urmări fatale pentru toată viața lui : părinții l-au trimis în Germania, unde a învățat filozofia și metafizica. Acest om a auzit totdeauna vorbindu-se de Paris, capitala lumii. Într-o zi, un vecin care cunoștea perfect capitala lumii pleca la Paris. Filozoful nostru, folosindu-se de această ocazie, plecă și el. Ajunși acolo, vecinul începe a arăta filozofului nostru Parisul. „Iată — zice el — Avenue de l'Opéra, ce stradă frumoasă, iată Opera, cea mai frumoasă construcție din lume, iată bulevarde, iată Champs Elysées, iată Luvru...“, „Frumos“, zice filozoful. — „Uită-te ce magazinuri, ce cafenele, ce femei frumoase!“ „Frumoase“, repeta filozoful. — „Uită-te Bois de Boulogne, uită-te Arcul de triumf... Toate-s frumoase — zice filozoful —, dar unde e Parisul?“ — „Bine, frate — exclamă vecinul înmărmurit —, dar nu ți-am arătat Avenue de l'Opéra, bulevardele, femeile frumoase...“ „Stai, vecine — îl întrerupse filozoful cu un gest calm, liniștit, filozofic —, Avenue de l'Opéra, bulevarde sînt străzi. Luvru, o casă, Bois de Boulogne, o pădure, femeile sînt femei, ce e drept frumoase, nu ca nemțoaicele din Heidelberg —, dar unde e Parisul?“ „Bine, frate — începe să se supere vecinul —, dar nu ți-am arătat străzile, casele, locuitorii...“ „Liniștește-te, vecine, străzile, casele, oamenii sînt *fenomeni*, dar unde sînt *numenii* ? Ceea ce mi-ai arătat e Parisul fenomenal, dar unde e Parisul numenal ? Vezi că n-ai citit pe Kant?“ Cum s-a mîntuit această întîmplare istoria tace. Zic unii că o pariziană frumoasă a convins în cele din urmă pe metafizicul nostru că sînt unele fenomene care sînt mai bune decît toți numenii luați împreună. Dar nu e vorba despre aceasta. Vorba e că mai toți metafizicii procedează cam în felul cum a procedat filozoful nostru în chestia cu Parisul. Avînd un obiect de studiat, fie de ordine materială, fie de ordine psihică, ei fac abstracție de toate elementele lui, de toate condițiunile lui de existență reală și cînd astfel nu mai

rămîne nimica, nici un fenomen, încep să speculeze asupra acestui nimic care după ei e numen, ori un lucru în sine, ori transcendent, transcendental etc... Cîteodată ei procedează altfel. Sînt anumite lucruri care ne produc o anumită senzație și de care zicem că sînt frumoase. O pădure frumoasă, o statuă frumoasă, un tablou frumos. Toate aceste obiecte consistă din elemente, toate au condițiunile lor de existență. Dacă facem abstracție de toate aceste elemente, de toate condițiunile existenței fenomenale a tabloului, spre exemplu de pînză, de colorit, de munca artistului, ce va rămîne ? Bineînțeles că veți spune : nimica. Ba nu, zice metafizicul, va rămîne frumosul în sine. Ori nu, va rămîne frumosul a priori, frumosul transcendent. Speculînd asupra unor astfel de cuvinte, care au rămas văduve de un sens real, „filozofii au ajuns să-și chibzuiască o estetică «a priori» transcendentală“, exprimîndu-ne cu vorbele d-lui Bogdan. Poate să-și închipuiască oricine ce estetică poate fi aceea care are drept bază cuvinte văduve de sens real. Dar, fiindcă speculațiunile asupra unor așa cuvinte sînt imposibile, de aceea se amestecă în aceste speculațiuni pure și obiectele reale ale frumosului, și tocmai mulțumită acestei inconsecvențe a metafizicilor unii din ei, oameni geniali, Kant ori mai ales Hegel, au avut unele vederi geniale în estetică. Dar în general toate aceste speculațiuni înalte sînt o echilibristică intelectuală, nebuloasă, încurcată, contrazicătoare, din care critica estetică nu poate să folosească mai nimica ; de zăpăcit însă, poate să zăpăcească rău.

Critica zăpăcită de estetica transcendentală, în loc de analiza operelor artistice, debitează ori fraze abstracte nebuloase, văduve de înțeles, ori fraze cu înțeles așa de vag încît poți să pricepi ce vrei, ori fraze sonore, mari, cu care vrea să zăpăcească pe cititori. Wilhelm Scherer, profesor de estetică la Universitatea din Berlin, citat și de d-l Bogdan, zice : „Se vorbește nu fără dreptate despre estetizarea (*aesthetisieren*) vagă... Dacă cauți ajutorul pe care îl dărește estetica pentru anumite probleme (*Aufgabe*) filologice, spre exemplu caracterizarea unui poet ori a unei poezii, atunci se constată netrebnicia esteticii, dacă nu te mulțumești cu fraze generale și nehotărîte, care tocmai n-au fost în stare să caracterizeze... peste tot numai cuvinte ca : înalt și altele de soiul acesta“. D-l Bogdan însă e convins că estetica transcendentală dă



chiar legi și principii în virtutea cărora critica poate să pronunțe verdicte estetice. Ferice de cel care crede. Ca să nu se creadă că exagerăm, dăm aci un exemplu pentru a vedea cum procedează estetica științifică și cum procedează cea metafizică. Ca exemplu, luăm simțămîntul *sublimului*, înălțării, care în nemțește se cheamă *erhaben* și care în românește, pe cît mi se pare, n-are un cuvînt perfect corespunzător. Acest simțămînt al *sublimului* *erhaben*, ori mai bine zis noțiunea abstractă a acestuia, ca și noțiunea frumosului, sînt cele mai predilecte noțiuni ale esteticii, pentru că amîndouă se pretează la speculațiuni nebuloase și la fraze sunătoare. Să vedem cum va proceda estetica experimentală-științifică\*. Avînd un obiect de studiu, un simțămînt, o anumită impresiune, ea se întreabă care sînt obiectele ce produc această impresiune. Acestea vor fi, spre exemplu: valurile mării ridicate de furtună, dangătul unui clopot mare în mijlocul unei tăceri adînci, un tunet puternic, o mare pădure seculară, un dom înalt, și așa mai departe. Ceea ce au comun toate aceste lucruri, pe cît e vorba de impresiunea pe care o produc, e că produc o impresiune neobișnuit de puternică, o impresiune care întrece impresiunile obișnuite de același fel. Așa, un clopoțel în mijlocul tăcerii va produce o impresiune frumoasă, dangătul unui clopot mare impresia *sublimului*, văturelele unui riulet o impresie frumoasă ori indiferentă, talazurile înalte ale mării o impresie a *sublimului*, zgomotul unei căruțe o impresie indiferentă, zgomotul tunetului impresia *sublimului*. Într-o tragedie, un erou cu un caracter neobișnuit de tare va produce simțămîntul *sublimului*. Dar oare toate cîte produc impresiuni tari produc și impresiuni de *sublim* (*erhaben*)? Putem să experimentăm și vom vedea că nu. Așa cum am zis, un dangăt lung și puternic, care se repetă la distanțe egale, în mijlocul unei tăceri, produce impresia *sublimului*\*\*. Dacă însă dangătele clopotului se vor repeta nu la distanțe egale, ci cînd mai iute, cînd

mai încet, dacă între dangătele puternice ale clopotului vom face să se audă sunete de clopoțele mici, atunci ori nu se va produce simțămîntul *sublimului*, ori se va produce mult mai slab. Deci pe lîngă că e nevoie de o impresiune neobișnuit de puternică, dar această impresiune trebuie să fie și unitară. Așadar, condițiunea producerii simțămîntului *sublimului* va fi producerea unei impresiuni neobișnuit de puternice și unitare. Dar simțămîntul plăcut al *sublimului* intră în combinațiune și în conflicte cu alte simțăminte. Așa, spre pildă, aceleași obiecte, prin neobișnuita lor mărime, produc de multe ori și simțămîntul fricii. Singurătatea într-o pădure imensă, seculară, produce simțămîntul *sublimului*, dar și al fricii.

Este oare o legătură necesară între ele, în sensul că frica e un element necesar ori o condițiune necesară a *sublimului*? Faptele, experimentele ne vor arăta că nu e așa. Cînd un om va privi de pe mal la valurile mării ridicate de furtună, priveștița-i va excita simțămîntul *sublimului*, cînd însă același om va fi pe bordul unui vas care e amenințat să se scufunde, atunci simțămîntul fricii va distruge cu desăvîrșire simțămîntul *sublimului*. Simțămîntul fricii dar, care de multe ori întovărășește simțămîntul *sublimului*, îi este antagonic. Noi nu putem aicea să facem o analiză mai amănunțită a *sublimului*, mai mult în privința aceasta vor găsi cititorii în admirabilul capitol asupra *sublimului* în frumoasa carte a lui Fechner. De altmîntrelea și la Fechner, și chiar după Fechner, nu e făcut decît începutul. Drumul însă, care se indică, e imens. Așa, ca să dăm cîteva exemple, va trebui de analizat mai de aproape care modifi cațiune fiziologică face în organismul nostru simțămîntul *sublimului*, de a măsura forța acestei impresiuni din punctul de vedere fiziologic și psihologic, de a analiza *sublimul* în feluritele combinațiuni cu alte simțăminte, de a preciza care va fi deosebirea între simțămîntul *sublimului* produs de cauze externe (clopotul, valurile mării) și cauzele interne (gîndirea asupra unei privești majestuoase). Toate aceste condițiuni și fapte, împreună cu condițiunile și faptele altor simțăminte estetice, trebuie a le împărți în clase, a găsi legile ce le guvernează și apoi legile și noțiunile dobîndite a le împărți iarăși în clase, a se ridica la noțiuni și legi mai generale și a forma astfel filozofia esteticii.

\* Vezi Fechner, *Vorschule der Aesthetik* [Introducere în estetică], vol. II, p. 160 și urm.

\*\* Aicea se mai adaugă și asociațiuni de idei religioase și altele; noi însă dăm în articolul acesta exemplele cele mai simplificate, neavînd de loc pretențiunea de a face un tratat de estetică.

Acolo vom ajunge într-un viitor mai mult ori mai puțin depărtat, pînă atuncia sîntem încă la început. Dar chiar așa, la început cum sîntem, totuși putem deja să ne folosim în cîtva de cunoștințele dobîndite pentru analiza operelor de artă. Cînd un pictor va dori să zugrăvească un om pătruns de simțămîntul sublimului, va face ca acest simțămînt să se arate în expresiunea feței omului zugrăvit. Dacă pe acest om pictorul îl va pune în mijlocul unei păduri seculare din America, cu copaci gigantici dar puțini, vom spune că a făcut greșeală, vom spune că impresia ar fi mai mare dacă în loc de cîtiva copaci ar fi arătat în perspectivă o pădure care nu se mai sfîrșește. Și acum vom ști pentru ce vom cere [aceasta]. Dacă pictorul însă va satisface această cerere, va pune pe un om într-o pădure americană, va arăta în perspectivă mărimea nesfîrșită a acestei păduri; pe urmă, sub cuvînt că vrea să fie realist, va zugrăvi aproape de omul ce stă în mijlocul pădurii un șarpe veninos, fiindcă sînt mulți șerpi în pădurile americane, vom spune iarăși că e o greșeală, pentru că simțămîntul fricii ce trebuie să insuflă un șarpe e antagonic cu simțămîntul sublimului, pe care a vrut să-l sugereze artistul. Se înțelege, toate acestea nu sînt mare lucru, dar în sfîrșit tot e ceva. Dar estetica metafizică! O, aceasta n-are nevoie de atîta muncă, ceea ce va fi problema viitorului — filozofia esteticii — ea o știe de acuma, ba o știe chiar de mult. Metafizicii speculează asupra noțiunii sublimului (erhaben), dar, fiindcă, cum am zis, e imposibil a specula asupra unui cuvînt stors de înțeles real, ei iau și cite ceva din realitate, din ceea ce produce simțămîntul sublimului, bineînțeles preferă ceva mai puțin clar, mai nebuloș, potrivit pentru speculațiuni nebuloase.

Așa, spre exemplu, între cele care produc o impresie puternică și unitară a sublimului este și infinitul, vecinicia. Metafizicilor atît le trebuie. Și acuma ascultați numai: „După Carrière, Herbart, Hermann, Kirchmann, Siebeck, Thiersch, Unger, Zeising\*, sublimul e un gen deosebit, o modifi cațiune a frumosului, dar modul cum se subordonează sublimul frumosului e de fiecare autor înțeles almintrelea. După Burke, Kant, Solger, sublimul

(erhaben) și frumosul se exclud unul pe altul, așa că ce e sublim nu poate să fie frumos, ce e frumos nu poate să fie sublim...“. „După Kant, Hegel, Vischer, impresiunea sublimului se bazează pe aceea că spiritul, rațiunea capătă conștiință de neputința fenomenului finit de a exprima infinitul, de a domina cu desăvîrșire ideea, și prin aceasta se convinge, capătă conștiința (Bewusst wird) de a sa însăși putere infinită (Kant) ori de puterea ideii (Hegel, Vischer)“. După Solger, impresia sublimului se bazează pe aceea că infinitul se scoboară în finit, se așază în finit, pe cînd finitul, care se ridică în infinit, dă frumosul. După Zeising, cu totul dimpotrivă: impresia sublimului se bazează pe aceea că „finitul deasupra finității sale se ridică în infinit, totodată în această sferă înaltă capătă cetățenie și prin mărimea sa trezește ideea absolutei perfecțiuni...“, Jean Paul însă zice că sublimul e infinitul în aplicare\*. Iată „principiile estetice care s-au stabilit încetul cu încetul prin munca continuă a celor mai distinse capete“ și după care principii d-l Bogdan ne sfătuiește să facem critică. Închipuiți-vă ce întrebuintare putem face din acest zarzavat de fraze nebuloase. Și cel puțin dacă ei ar fi de acord. Dar așa, după Zeising, e finitul care se așază în infinit, ca un chiriaș într-o casă, iar după Solger, cu totul contrariu: e infinitul care se așază în finit, adică după cum casa s-ar așeza în chiriaș. Dar, în fine, să finim odată cu aceste infinități și să vedem ce întrebuintare face d-l Bogdan din estetica metafizică. După ce d-lui constată că eu nu înțeleg deosebirea între estetica transcendentă și cea empirică, d-lui, care o pricepe (am văzut cum), urmează:

„Pentru acela care înțelege deosebirea aceasta e învederat că puținii care se nasc ca Eminescu, artiști, n-au nevoie să învețe estetica de la alții: o știu «a priori» fără ca să-și dea seama, o au ca *simțămînt estetic*. Noi, cei mulți, însă, dimpreună cu d. Gherea, numai «a posteriori», după ce am văzut o mulțime de opere, putem să ne formăm oarecare convingeri estetice“.

În articolul acesta și în volumul întîi, în articolul *Tendenționismul* \*\*..., am explicat și eu cum înțeleg cu-

\* Dintre cei citați unii sînt numai în parte metafizici transcendentaliști. Așa, Herbart, Zeising.

\* Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, p. 163—164—165.

\*\* [Vezi volumul de față, p. 192—214.]

vintele că poetul se naște. După cum oamenii se nasc deosebiți după ochi, cu ochii căprii, negri, albaștri, după cum unul se naște cu nasul lung, altul cîrn, tot așa se nasc oameni deosebiți ca organizație nervoasă. Născîndu-se deosebiți ca organizație fiziologică, și organizația lor psihică se deosebește. Fiindcă, pentru a fi artist, se cer aptitudini speciale, pentru un roman, spre pildă, se cere negreșit o memorie bogată, o impresionabilitate mare etc..., e evident că numai acela care se naște cu o organizație corespunzătoare poate să devină poet. Bineînțeles că organizația fiziologică și psihologică moștenită e modificată de mediul în care trăiește omul, ceea ce am zis deja mai sus. În sensul de mai sus, un poet în adevăr se naște, cum și un om înalt se naște înalt, cum acela care arată o forță gigantică la un circ se naște puternic. Pentru că, deși prin educație, creștere, putem pînă la un punct să înălțăm statura ori să dezvoltăm forțele fizice, dar aceasta numai pînă la un punct, și un om care nu *s-a născut* cu o organizație specială fizică pentru a crește foarte înalt, nu va deveni niciodată uriaș. Că poetul se naște în acest sens nu mai încapă îndoială, aceasta e foarte clar. Dar care lucru clar nu va deveni la un metafizic vag și absurd? Să vedeți numai ce face d-l Bogdan cu acest „se naște”. Înainte însă trebuie să vedem ce înțeles au în estetica metafizică cuvintele „a priori” și „a posteriori” \*. Acele cunoștințe, zic filozofii, care sînt produsul pur al spiritului, fără nici un amestec al experienței, fără nici un amestec al simțurilor, acele cunoștințe sînt „a priori”. Astfel sînt axiomele matematicii: întregul e mai mare decît o parte, două paralele duse pînă la infinit nu se întîlnesc etc... Admiterea că pot să existe cunoștințe „a priori” absolutamente independente de simțuri, acest lucru absurdism e făcut și de Kant, marele preot al apriorismului. „A posteriori” sînt, dimpotrivă, cunoștințele ce se capătă prin simțuri. Să vedem acum ce zice d-l Bogdan. Artiștii știu estetica „a priori”,

\* D-l Bogdan e foarte laconic tocmai acolo unde ar trebui mai ales să fie explicit și se păzește de a explica ce anume înțelege sub „a priori”. Oricum am înțelege însă acest „a priori”, aserțiunea că cunoștințele și simțămîntul estetic sînt „a priori” la artist și numai „a posteriori” la ceilalți oameni conduce la aceleași deducțiuni necesare arhiabsurde.

o au ca simțămînt estetic, n-au nevoie să învețe estetica de la alții. Așadar, cunoștința esteticii și simțămîntul estetic la artiști. fiind „a priori”, e un produs pur al spiritului, fără nici un amestec al simțurilor. În treacăt facem cunoștință cu un personaj foarte curios și foarte absurd: un simțămînt care nu depinde absolut de simțuri.

Dar asta numai în treacăt. Dacă artistul are estetică, dacă simțămîntul estetic „a priori”, fără experiență și independent de simțuri, îl are ca produs pur al spiritului, atunci Rafael, imediat după naștere, transportat în pădurile întunecoase ale Africii, pe unde a umblat acum Stanley, crescut între sălbatici, tot ar fi creat madonele lui. Mai departe. Dacă noi, simpli muritori, căpătăm simțămîntul estetic numai „a posteriori”, numai din experiență, atunci acest simțămînt nu ne e înăscut deloc, pe cînd în adevăr chiar și un cîine are înăscut un simțămînt estetic rudimentar. Mai departe. Artistul știe estetică, are simțămînt estetic „a priori”, ca produs pur al spiritului. Simțămîntul însă estetic e indisolubil legat de toate celelalte simțăminte omenești. Deci dacă simțămîntul estetic e „a priori” la artist, tot așa „a priori” la el sînt și toate celelalte simțăminte. În acest caz, iubire, libertinagiu, beție, voluptate la artist vor fi asemenea „a priori”, produse pure ale spiritului, fără amestecul simțurilor și experienței, cu atît mai mult că în parte aceste simțăminte sînt estetice. În acest caz însă, poezii se deosebesc de noi, simpli muritori, care avem toate simțămintele „a posteriori”, nu numai atîta cît ne deosebim la rîndul nostru de dobitoace, ci infinit mai mult, cît spre pildă se deosebește omul de domnul Dumnezeu el însuși. N-aș termina pînă mîine dacă aș dori să trag toate concluziunile infinite de absurde ce pot să fie trase într-un mod logic din cuvintele citate.

Pînă acum am văzut pe d-l Bogdan teoretician estetic; să vedem acum cum aplică d-lui teoriile d-sale la analiza scriitorilor noștri, pentru că d-l Bogdan a ținut să ni se arate și ca critic literar. Să vedem.

„Acesta e punctul de vedere din care pleacă critica d-lui Maiorescu; și de aceea pentru d-l Maiorescu, Alec-

sandri e poet distins într-un fel, iar Eminescu tot poet distins într-alt fel<sup>4</sup>. Mai întâi să lăsăm la o parte pe d-l Maiorescu. D-l Maiorescu nu e responsabil pentru toate câte le zice d-l Bogdan. Adică, după ce înveți estetica filozofică și metafizică, abia atuncea ajungi în sfârșit la cunoștința că Eminescu e poet distins într-un fel, iar Alecsandri într-alt fel. Cucoana Chiriță n-a învățat estetica metafizică, dar știa că Parisul e frumos într-un fel, iar Bucureștii într-alt fel. Aș dori și eu să mi se arate un om cult care ar zice că Eminescu și Alecsandri sînt distinși de același fel :

*Doch wer Metaphysik studiert ;  
Der weiss dass wer verbrennt, nicht friert.  
Weiss dass das Nasse feuchtet  
Und dass das Helle leuchtet \**

a zis încă demult Schiller. Ori poate această frază e zisă la adresa celor care au mers cu exagerația pînă la a nega orice talent poetic lui Alecsandri. În acest caz ar urma, după d-l Bogdan, că cei ce neagă talentul poetic lui Alecsandri o fac fiindcă nu știu că poetul știe estetica, cunoaște poezia „a priori”. Dar aș întreba și eu cum putem noi, simpli muritori și critici, să controlăm, să analizăm pe cine știe poezia „a priori” cînd noi singuri o cunoaștem „a posteriori”? Înțelegem încă pe Kant cînd el zice că axiomele matematice le cunoaștem „a priori”, dar le cunoaștem a priori cu toții, de aceea putem să ne controlăm unii pe alții, și cînd cineva zice că de două ori două e cinci eu pot să văd că e o greșeală. Dar cînd cunoștințele au obirșii așa de deosebite, critica devine ceva absurd. Și, afară de aceasta, cu cît sînt eu mai înaintat dacă știu că poetul cunoaște poezia a priori? Domnul X, spre exemplu, zice că Alecsandri nu e poet. Dacă e critic științific, va căuta s-o dovedească analizînd limba lui, rima, imaginile, simțămîntul întrupat în scrierile lui etc..., dacă e apriorist, atunci are să zică : d-l Alecsandri nu cunoaște poezia „a priori”, ci „a posteriori”. Cu ce ne înaintează acest a priori? Să vedem însă mai departe, poate vom găsi o mai deslușită aplicare a teoriilor d-lui Bogdan la producțiunile artistice. În adevăr, șase pagini

\* Dar cine învață metafizica știe că ce arde nu îngheață, știe că umedul udă și luminosul luminează.

consacră d-l Bogdan tehnicii scrierilor d-lui Caragiale, și anume dramei *Năpasta* și unei scene din *Noaptea furtunoasă*.

În privința dramei *Năpasta*, critica transcendentală ne spune că ceea ce se numește intriga dramei se dezleagă la sfârșit și că intriga dramei e condusă cu măiestrie. În privința aceasta n-avem nimic de zis. În privința scenei din *Noaptea furtunoasă* între Chiriac și Veta, d-l Bogdan zice cuvînt cu cuvînt următoarele :

„Nici o scenă nu caracterizează mai bine raportul dintre Veta, Chiriac și Nae și economia tehnicii tot-deodată. Raportul dintre ei ne este cunoscut ; am văzut pe Nae și pe Chiriac și am înțeles ; am văzut pe Veta și Chiriac și am înțeles mai bine ; dar sfîrșitul scenei acesteia concentră ce știm într-un foarte frumos contrast scenic”.

Și nici un cuvînt mai mult. Mai departe urmează o scenă întreagă din *Noaptea furtunoasă*. Frumos e în adevăr să știe cineva estetica transcendentală ! În fiecare zi ai putea face un volum de critici despre tehnica dramei. Spre pildă : „Am văzut pe Ofelia cu Hamlet și am înțeles, am văzut pe Ofelia cu Poloniu și am înțeles mai bine...” și citezi citeva pagini din Shakespeare și tot așa înainte. D-l Bogdan are încă o mostră de critică, de astă dată critica transcendentală e aplicată lui Shakespeare. Vorbind despre o așa-numită contrazicere a mea, pe care o vom vedea imediat, d-l Bogdan citează un monolog din *Macbeth* pentru a arăta că în artă nu e vorba de imitarea naturii, imitarea realității, ci de potențarea realității. D-lui citează admirabilul monolog al lui Macbeth înaintea uciderii și care se începe cu cuvintele : „De s-ar putea desface omul de ce face”. Toată nehotărîrea, toată șovăirea înaintea faptei grozave, toată furtuna ce se petrece în sufletul lui Macbeth e zugrăvită în acest monolog minunat. Macbeth începe prin a exprima părerea sa de rău că crima nu poate să se facă fără a lăsa urme, fără pedeapsă. Pedeapsa va veni, și va veni o pedeapsă grozavă. Macbeth simte aceasta. Și la cel dintîi gînd de pedeapsă șovăirea devine și mai mare. De teama pedepsei, conștiința lui Macbeth începe să-i înșire un argument mai tare decît altul, că el nu trebuie să ucidă. Regele Duncan e oaspetele lui, e regele lui, e un om plin de virtuți... și la aceste argu-

mente o compătimire nebună îi umple sufletul, compătimire pentru victima lui, compătimire pentru sine însuși, pentru că el simte inconștient că va ucide și va pieri : „Atunci compătimirea duiosă... va sufla cruda faptă în fiecare ochi, pînă ce un potop de lacrimi va îneca furtuna ce stîrnise“. Tot caracterul lui Macbeth, tot focul tragediei e deja în acest monolog. Iar critica transcendentă iată ce zice despre acest monolog : „Macbeth va ucide. Poetul motivează faptele lui avînd grija cum să-i pună în lumină caracterul. Și pentru aceea el devine uneori chiar abstract, *numai să ne lase în neștiință despre lupta ce o poartă eroul în sufletul său*“. Așadar despre acest monolog, unde fiecare vers e o izbucnire de lumină, ce ne luminează tot mecanismul sufletesc, „toată lupta ce o poartă eroul în sufletul său“, despre acest monolog d-l Bogdan, înarmat cu estetica transcendentă, zice că Shakespeare devine abstract „*numai să ne lase în neștiință despre lupta ce o poartă eroul în sufletul său*“ (!!!). Așadar, Shakespeare se joacă cu noi în acest monolog de-a baba oarba ! C'est un peu trop fort \*, chiar pentru estetica transcendentă. Am putea aici să ne oprim, cu atît mai mult cu cît e probabil că și d-l Bogdan e așa de abstract, numai ca să ne lase în neștiință etc... : dar avem de regulat chestiunea contrazicerii pe care a găsit-o d-l Bogdan în scrierile mele, o chestiune interesantă și prin sine.

Iată-o. În articolul asupra criticii am citat o frumoasă pagină din *Trubadurul* lui Delavrancea, unde e exprimată ideea că arta e o împușinare a naturii, o sărăcire a naturii, că artistul nu poate să ajungă natura imitînd-o. Am fost de acord cu Delavrancea, cum sînt și acum. De altă parte, într-un alt articol, am citat cuvintele lui Dostoievski, aprobîndu-le, că arta e mai adevărată, mai frumoasă decît natura. Iată o contrazicere după d-l Bogdan. Pentru a da o explicație proprie a relațiunei dintre natură și artă, d-lui zice că arta nu imitează natura, nu ne redă realitatea, ci e o „potențare a realității“. Bineînțeles că, după ce am aflat aceste cuvinte, sîntem tot așa de puțin lămuriți ca mai înainte.

Ba sîntem încă mai puțin lămuriți, pentru că la nelămurirea noastră de mai înainte se adaugă încă două cu-

vinte nelămurite. Să vedem acum cum stăm cu această chestiune. Să presupunem că d-l Bogdan n-ar fi fost un metafizic. În acest caz, avînd o problemă, ori ceea ce-i pare d-sale o problemă de dezlegat, ar fi judecat astfel : Iacă, d-l Delavrancea împreună cu Gherea susțin că arta, imitînd natura, rămîne cu mult îndărătul naturii ; nu poate s-o ajungă. E oare adevărat aceasta ? Căutînd răspunsul prin examinarea faptelor, ar fi ajuns la o concluzie neîndoielnică că e adevărat. Ce pictor va putea vreodată să ne reproducă scîlteietoare a unui ochi frumos ! Oricît de admirabil, de frumos ar fi un corp sculptat în marmură, oricît de genial tăiate ar fi formele unei statui, ea niciodată nu ne va putea reda acele linii moi, pătimașe, calde care caracterizează un trup frumos viu. Oricît de măiastră va fi zugrăvirea mării pe pînză, noi nu vom putea să ne scăldăm în ea. Într-un cuvînt e neîndoielnic ca ziua că arta rămîne îndărătul naturii, nu poate să ajungă natura. Dar, ar urma cu analiza d-l Bogdan, dacă e neîndoielnic că arta rămîne îndărătul naturii, cum rămîne cu aserțiunea lui Dostoievski că arta e mai adevărată decît natura, mai frumoasă, întrece natura ? E oare adevărată această aserțiune ? Căutînd răspuns la această întrebare prin examinarea faptelor, d-l Bogdan ar fi găsit că e perfect adevărată. Cîte corpuri femeiești avem așa de perfecte ca forme cum e Venera din Milo ? Cîte veacuri ne conservă o pînză expresiunea feței unui om pe care natura l-a omorît de veacuri ? Cît de superioară e o sonată a lui Beethoven acelor sunete ce ne dă natura, fie chiar prin cîntecul unei privighetori ? Deci neîndoielnic că arta întrece natura. Ajungînd la această concluzie, d-l Bogdan trebuie să facă a treia întrebare : cum rimează aceste două deducțiuni, și nu există oare nici o contrazicere ? Punînd alătura două șiruri de fapte, d-lui ar vedea că aici nu e nici o contrazicere, ci deducția era prea exclusiv făcută, și că amîndouă adevărurile sînt deopotrivă adevărate dacă nu le înțelegem într-un mod exclusivist. În acest caz, vedem că natura e superioară artei în unele privințe, arta e superioară naturii în altele. Așa, spre exemplu, sculptura nu va putea reda moliciunea, elasticitatea și căldura pătimașă a corpului omnesc, deci în această privință arta e inferioară naturii, din punctul de vedere estetic bineînțeles. Dar natura produce și cor-

\* [Este puțin cam prea tare.]



puri schiloade și foarte rar corpuri frumoase. Și chiar la un corp frumos nu toate organele vor fi deopotrivă de frumoase. La unul vor fi mai ales frumoși umerii și gîtul, la altul pieptul și mîinile, iar celelalte părți ale corpului mai puțin frumoase. Artistul va lua ca model umerii și gîtul unuia, pieptul și mîinile altuia și astfel coordonează un corp unde se vor găsi armonizate la un loc organele frumoase, împrăstiate de natură la mai multe corpuri. În privința aceasta, arta va fi superioară naturii. Arta nu va putea reproduce schimbarea expresiei feței la un om, nu va putea prinde pe pînză decît o singură expresie a feței, în acest sens arta e inferioară naturii. Dar, prinzînd pe pînză o singură expresie a feței, această expresie va rămînea acolo pe tablou sute de ani după ce a murit originalul natural, după care e făcut tabloul. În acest sens, arta e superioară naturii, întrece natura. Ori să luăm acuma un exemplu mult mai complex, de ordine sufletească. Să luăm ca exemplu zugrăvirea caracterului unui om prin roman. Caracterul unui om consistă din milioane de trăsături psihice, de ordine conștientă și de ordine inconștientă. Arta e în absolută imposibilitate să zugrăvească aceste milioane trăsături psihice, dintre care foarte multe n-au ajuns în conștiința nici aceluia care scrie, nici aceluia despre care se scrie. În acest sens, arta e inferioară naturii, realității, arta nu poate să ajungă natura. Dar într-un caracter psihic al omului sînt trăsături mai ales caracteristice, pe cînd sînt altele care sînt mai puțin caracteristice și chiar relativ indiferente. Artistul alege trăsăturile mai ales caracteristice, înlăturînd pe cele mai puțin caracteristice și indiferente, și în acest sens\* am zis și eu, aprobînd cuvintele lui Dostoievski, că arta e superioară naturii. Am putea să strîngem o imensă cantitate de fapte care toate vorbesc în același sens. Și astfel se explică una din cele mai mari certe în estetică, care a făcut să se risipească atîta cerneală, să se cheltuiască atîta spirit pentru dovedirea superiorității artei ideale asupra naturii reale. Pentru dovedirea acestei superiorități, esteticienii se pierdeau în lumile esențelor pure ale lui Platon ori în lumile transcendente ale lui Kant. Ca reacțiune în contra acestei dumnezeiri a artei

\* D-l Bogdan a uitat să citeze cuvintele mele : în acest sens.

pierdută în norii metafizicii, ca reacțiune contra acestor arguții nebuloase și îngîmfate, realității à outrance\*, realității terre à terre\*\* susțineau ori susțin că arta e inferioară naturii totdeauna și în toate privințele, și de aici concluzia că arta trebuie să imite natura servil, să imite tot ce ne dă natura și așa cum ne dă natura. Și, zicînd așa, realității à outrance uită că iau natura tot din punctul de vedere estetic, și că natura tot așa de puțin se îngrijește de nevoile noastre estetice, ca și de cele economice. Și în vremea acestei mari certe, și unii și alții au uitat să studieze faptele care ar arăta că problema e cît se poate de simplă. Examinînd atent faptele, se arată că după cum doi oameni considerați dintr-un anumit punct de vedere, fie intelectual, va fi unul superior altuia în unele privințe și altul superior celui dintîi în altele, așa e și cu natura și arta, considerate din punctul de vedere estetic. Se înțelege că d-l Bogdan n-a putut ajunge la această concluzie, că în calitate de metafizic s-a mulțumit cu o frază nebuloasă, care, în loc de a explica, încurcă și mai mult, pentru că la rîndul ei cere explicare. Și, cum se întîmplă în astfel de ocazii, fraza explicătoare cere mai multe explicații decît ceea ce era de explicat.

\*

Credem că e vremea să sfîrșim. Am văzut pe d-l Bogdan cum analizează principiile estetice ale altora, cum expune propriile sale vederi estetice, cum aplică vederile sale la producțiunile artistice. Am văzut toate acestea, le-am analizat și, sper, nu fără folos pentru cititorii noștri. Ca concluzie putem spune următoarele pentru apărarea d-lui Bogdan. Dacă d-lui spune lucruri așa de nelogice, așa de surprinzătoare încît nu-ți vine a crede deloc că sînt scrise la sfîrșitul secolului al XIX-lea, vina e nu atît a d-sale, cît a esteticii transcendente, care i-a slujit drept povată; cauza e că d-l Bogdan, în loc de a se adăpa la izvoarele vii ale științei, s-a adăpat la izvoarele moarte ale transcendentalismului. Pentru că estetica transcendentală e moartă, ca toți morții, și chiar

\* [Pînă la exces, fără margini.]

\*\* [Vulgar, comun.]



articolul d-lui Bogdan o dovedește. Cînd francezii, vorbind de estetica metafizică, zic *M-me feu l'esthetique*\*, noi românii, vom zice : madama estetica, D-zeu s-o ierte. Nu-i vorbă, era ea o damă onorabilă. Cam prea sentimentală, mistică, vaporeasă. Cu gîndul tot sus, deasupra norilor, în ceruri — pe pămînt pătea de multe ori rău, dădea în gropi. Vorbea foarte mult și într-o limbă proprie : limba păsărească. Nu se exprima niciodată clar, ci parcă tot spunea ghicitori, și un fel de ghicitori ce dezlegare n-au. Cînd nu-i ajungeau cuvinte pentru noțiunile ei nebuloase, ceea ce i se întîmpla foarte des, fabrica altele ori întrebuița mimica și semnele, cu preferință multe puncte și semne de exclamație. Avea expresiunea feței așa făcută parcă totdeauna se pregătea să cînte la biserică, aceasta ea o numea inspirațiune. Cînd pronunța *artă, poezie*, cuvîntul parcă-i ieșea din fundul măruntaielor, se răcea de la creștet pînă la picioare și însufla îngrijire că poate să-și dea astfel obștescul sfîrșit. Era o damă exaltată și simțitoare și de aceea se ofensa foarte ușor, însă ierta ofensatorilor pentru că socotea că nu știu ce fac, socotea că n-o înțeleg. Fiindcă mai nimenea n-o înțelegea, ea socotea că e din cauză că e prea adîncă și învățată și se îngîmfa mai mult. Avea cîteodată o idee genială, mult mai des însă idei absurde... dar ea a murit, și despre morți nimică sau bine, și deci, D-zeu s-o ierte, fie-i țărîna ușoară.

D-l Maiorescu a publicat în *Convorbiri* două critici literare, una în numărul din septembrie și alta în cel din aprilie. Cea dintîi, asupra comediilor d-lui Caragiale, *un fel de răspuns* criticilor făcute acestor comedii<sup>35</sup>, și a doua, *Poeți și critici, un fel de răspuns* celor ce critică pe Alecsandri<sup>36</sup>. Amîndouă articolele au fost primite cît se poate de bine de întreaga presă română, și unele ziare chiar le-au reprodus, lăudînd importanța și însemnătatea lor. Nu putem decît să ne bucurăm și pentru că d-l Maiorescu a scris aceste critici, și pentru că ele au fost atît de bine primite de publicul cititor, care știe să prețuiască cunoștințele literare și talentul de critică al autorului. Dar nici numele autorului, nici primirea cea bună din partea publicului nu poate să ne scutească de a analiza aceste scrieri ; ba chiar tocmai numele și însemnătatea d-sale ne silesc să-i cercetăm părerile date la lumină. Și ni se cere asemenea analiză mai mult decît oricui, pentru că și noi am scris despre comediile d-lui Caragiale, și pentru că părerile autorului sînt în unele privințe protivnice părerilor noastre, și pentru că autorul ia la vale unele idei ce ne sînt scumpe și pe care trebuie să le apărăm. Cititorii noștri nu ne vor bănuî dacă ne vom opri cam mult la analiza unor fraze, argumentări, încheieri logice, așa de numeroase în micile articole ale d-lui Maiorescu ; căci, citind scrierea noastră pînă la sfîrșit, vor vedea că eminentul critic atinge chestiuni nespuse de însemnate și de prețioase.

\* [Doamna decedată estetica.]

Începem cu articolul asupra comediilor d-lui Caragiale. Am zis că într-însul sînt multe păreri pe care nu le primim deloc, dar trebuie să mai adăugăm că sînt altele cu care ne unim în totul, ba sînt și de acelea ce am rostit chiar noi în articolul ce am scris asupra d-lui Caragiale. Și noi zicem că „lucrarea d-lui Caragiale este originală“, și noi credem despre comediile lui „că pun pe scenă cîteva tipuri din viața noastră socială de azi“ și că autorul a fost în dreptul său cînd și-a ales acel strat social, care, după noi, are însemnătate mult mai mare decît cred unii critici și chiar decît pare a crede d-l Maiorescu. Și noi zicem, de asemenea, că scrierile d-lui Caragiale sînt mult mai pe sus decît melodramele franceze și dramele istorico-patriotico-naționale. Ne unim și cu ideea că „«trivialul» este o impresie relativă de toate zilele, ca și «decentul» și «indecentul»“ (se înțelege, nu trebuie exagerat sensul acestei fraze, care ar putea îndreptăți orice pornografie). Și, dacă criticul ar fi scris numai atîta, am putea să ne bucurăm că sîntem de aceleași păreri, și cu atît mai mult cu cît multe din ele le spusese mai dinainte în *Contemporanul*. Dar criticul nu se mulțumește numai cu atît, cu analiza scrierilor d-lui Caragiale, ci, cu scop de a le apăra, se aruncă în teorii înalte asupra moralei în artă, și tocmai aceste generalizări ni se par lipsite de temei. D-l Maiorescu vrea să apere lucrările d-lui Caragiale împotriva învinuirii de nemoralitate și pentru atare sfîrșit d-sa își pune întrebare dacă arta, în general vorbind, are ori nu misiune moralizatoare și răspunde: „Da, arta a avut totdeauna o [înaltă] misiune moralizatoare, și orice adevărată operă artistică o îndeplinește“. Rămîne deci să înțelegem în ce stă moralitatea artei. La această întrebare ni se dă următorul răspuns: „orice emoțiune estetică, fie deșep-tată prin sculptură, poezie, fie prin celelalte arte, face pe omul stăpînit de ea, pe cîtă vreme este stăpînit, să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunilor ideale“. În această uitare de sine, care este pricinuită de orice operă adevărat artistică, stă moralitatea artei. Pe lîngă această teorie, adaugă d-sa o garnitură de argumentări, de deducții, de abstracții încît sîntem ne-

voiți să le reproducem aici în parte pentru a se vedea cum și în ce chip își apără autorul teza.

„Înălțarea impersonală este însă o condiție așa de absolută a oricărei impresii artistice, încît tot ce o împiedică și o abate este un dușman al artei, îndeosebi al poeziei și al artei dramatice. De aceea poeziile cu intenții politice actuale, odele la zile solemne, compozițiile teatrale pentru glorificări dinastice etc. sînt o simulare a artei, dar nu artă adevărată.

Esența acesteia este de a fi o ficțiune ideală, care scoate pe omul impresionabil în afară și mai presus de interesele lumii zilnice, oricît de mari ar fi în alte priviri.

Chiar patriotismul, cel mai important simțămînt pentru cetățeanul unui stat în acțiunile sale de cetățean, nu are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc, căci orice amintire reală de interes practic nimicește emoțiunea estetică.

Există în toate dramele lui Corneille un [singur vers de] patriotism francez? Este în Racine vreo declamare națională? Este în Molière? Este în Shakespeare? Este în Goethe?

Și, dacă nu le are Corneille și Goethe, să ne învețe d-l x, y, din București ca să le avem noi?

Subiectul poate să fie luat din realitatea poporului, dar tratarea nu poate să fie decît ideal-artistică, fără nici o preocupare practică.

Prin urmare o piesă de teatru, cu directă tendință morală, adică cu punerea intenționată a unor învățături morale în gura unei persoane, spre a le propaga în public ca învățături, este imorală în înțelesul artei, fiindcă aruncă pe spectatori din emoțiunea impersonală a ficțiunii artistice în lumea reală cu cerințele ei, și prin chiar aceasta își coboară în sfera zilnică a egoismului, unde atunci — cu toată învățătura de pe scenă — interesele ordinare cîștigă preponderanță. Căci numai o puternică emoțiune impersonală poate face pe om să se uite pe sine și să aibă prin urmare o stare sufletească inaccesibilă egoismului, care este rădăcina oricărui rău.

Așadar arta dramatică are să expună conflictele, fie tragice, fie comice, între simțirile și acțiunile omenești, cu atîta obiectivitate curată, încît pe de o parte să ne

poată emoționa prin o ficțiune a realității, iar pe de alta să ne înalțe într-o lume impersonală\*.

Am reprodus o față întreagă din articolul d-lui Maiorescu, pentru că ea caracterizează foarte bine modul d-sale de a scrie; pe de altă parte, o atare împletire metafizică nici nu poate fi spusă cu cuvintele noastre și într-o limbă lămurită. În adevăr, toate aceste „ficțiuni ideale“, „emoțiuni impersonale“, „înălțare impersonală“, „lume impersonală“, „ficțiuni artistice“, „inspirare impersonală“, „transportarea în lumea curată a ficțiunilor“ pot să întunece chiar și lucrul cel mai limpede; dar în chestiuni literare, care după d-l Maiorescu sînt atît de grele, toate aceste ficțiuni și impersonalități pot, cel mult, să cîștige autorului titlul de profund din partea celor care nu vor fi putut pricepe o boabă din tot articolul. Dar aceste expresii grele, metafizice, mai sînt și neexacte. Să luăm vorba „emoțiune impersonală“! Emoțiunile sînt în general cît se poate de personale, pentru că sînt urmarea unei ațîțări nervoase care se petrece într-un organism individual, într-o persoană. De asemenea, și „lume impersonală“, „inspirare nepersonală a ficțiunilor“ ar fi trebuit mai bine lăsate nemților, căroră le plac atît de mult vorbe și fraze nebuloase. Nu e adevărată nici fraza că „egoismul e rădăcina oricărui rău“. Dacă simțămintele și faptele altruiste sînt trebuitoare pentru păstrarea neamului omenesc, prin urmare și a individului; apoi sentimentele și faptele egoiste sînt trebuitoare pentru păstrarea indivizilor și prin urmare și a speciei, care e formată din indivizi. Așadar, și unele și altele pot fi morale. Să luăm un exemplu pentru mai bună lămurire. O casă arde, eu sînt într-însa. În fața primejdiei sînt o emoțiune care mă împinge să scap din foc. Această emoțiune și fapta ce urmează sînt egoiste. Alt exemplu. O casă arde, într-însa este vecinul meu. În fața primejdiei în care e el, voi avea o emoțiune și niște sentimente care mă vor face să mă arunc în foc, punîndu-mi în primejdie viața pentru a-l scăpa. Emoțiunea și fapta sînt altruiste. Dar este lucru vădit că dacă îmi vor lipsi sentimentele egoiste, egoismul care mă face să scap din foc, aș arde în casă și, dacă egois-

mul ar lipsi la toți indivizii, toată omenirea ar pieri într-un fel oarecare. Tot așa s-ar întîmpla dacă ar lipsi cu totul sentimentele altruiste. Așadar, din aceste exemple și din multe altele, pe care nu le mai înșirăm, urmează că și egoismul și altruismul pot fi morale. Nu cercetăm care din amîndouă e mai mult și care mai puțin. Este prin urmare greșit a spune că „egoismul este rădăcina oricărui rău“. Pentru a dovedi cu totul neadevărul acestei fraze, putem da pilde că multe rele pot avea rădăcina în altruism. Iar dacă egoismul nu e rădăcina oricărui rău, atunci rolul artei, care după d-l Maiorescu e de a deștepta în privitori o stare sufletească în care egoismul să nu mai poată avea înfrîurire, nu s-ar cuveni să fie numit întotdeauna moralizator. Iată întîia meteahnă în teoria d-lui Maiorescu. Dar egoismul exagerat despre care pomenește d-sa într-un loc? Acesta este un egoism rău înțeles, un egoism bolnăvicios, patologic, și e adevărat că, deși nu e rădăcina oricărui rău, totuși de bună seamă e rădăcina multora. Dacă arta ar pregăti o stare sufletească în care acest fel de egoism exagerat să nu poată prinde loc, rolul ei moralizator ar fi destul de mare. Dar nici atîta nu e adevărat, sau cel puțin nu e întotdeauna. Mai încolo vom vorbi pe larg despre chestia aceasta; aicea dăm numai un exemplu care va dovedi zisele noastre. Militarismul, spiritul războinic, cuceritor și distrugător, e una din manifestările unui egoism patologic de felul cel mai rău. Rolul lui în istoria dezvoltării omenirii e atît de grozav încît un cugetător însemnat, H. Spencer, socoate că toate nefericirile ce au întovărășit dezvoltarea omenirii se datoresc militarismului. Să presupunem o societate în care este înrădăcinată această boală morală, acest fel de egoism patologic, o societate cuprinsă de spiritul militar distructor, o societate care a ajuns îngrozitoare pentru națiile învecinate. Să presupunem că, în această societate, un artist mare a făcut un tablou ce înfățișează o scenă militară, o revistă, și că tabloul este o capodoperă ca execuție tehnică, grupare, lumină, colorit etc... Ce înfrîurire va avea acest tablou asupra aceluia public, care și așa e pornit către militarism? E vădit că spiritul militar, mulțămîtă acestui tablou, va crește, egoismul patologic se va dezvolta, și mai tare se va aprinde singele sălbatic, și mai mult va colcăi temperamentul distructor în fața măreței reviste

\* *Convorbiri literare*, nr. 6, anul XIX, p. 456—457. [Sublimerile aparțin lui C. Dobrogeanu-Gherea.]

militare înfățișate de genialul pictor. Iată o lucrare artistică minunată, care, în loc de a trezi „o stare sufletească inaccesibilă egoismului“, în loc de a „întări partea cea bună a naturii omenesci“, ațîță și mai tare egoismul, întărește partea cea rea a naturii omenesci, și cu toate acestea tabloul poate fi o operă artistică în toată puterea cuvîntului. Cum rămîne atunci cu teoria d-lui Maiorescu în privința moralității în artă? Cum rămîne fraza: „care face pe omul stăpînit de ea să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale?“ La cea dintîi atingere a criticii, teoria se evaporază în „lumea impersonală“. Să analizăm mai departe.

„Esența acesteia este de a fi o ficțiune ideală, care scoate pe omul impresionabil în afară și mai presus de interesele lumii zilnice, oricît de mari ar fi în alte priviri“. Dacă presupunem că interesele de care este impresionat omul sînt în adevăr „mari în alte priviri“, spre exemplu dacă omul muncește pentru binele obștesc, pentru a îndulci și stîrpi sărăcia, dacă muncește pentru înobilarea sentimentelor omenesci, atunci, esența artei fiind, după d-l Maiorescu, de a-l scoate afară din aceste interese care sînt zilnice, dar și foarte morale, arta va slăbi partea cea bună a naturii omului, în loc de a o întări, cel puțin o va slăbi „pe cîtă vreme este stăpînit de ea“. Moralitatea artei ar fi un fel de vargă care, după unii, moralizează pe copiii cei răi, dar strică pe cei buni. Este neadevărat de asemenea că arta „scoate pe omul impresionabil în afară de interesele lumii zilnice“, că-l face să-și uite interesele individuale și prin urmare să aibă o emoțiune impersonală. Aceasta ar fi întrucîtva adevărat despre muzică și despre pictură dacă nu se va îndeletnici cu viața oamenilor cînd ne zugrăvește de pildă natura, în sfîrșit întrucîtva chiar despre poezie cînd cîntă luna, stelele, iarba verde, dar mai totdeauna e falsă asemenea idee în privința dramaturgiei. *În această privință noi credem mai degrabă dimpotrivă*, că arta ațîță în gradul cel mai înalt interesele reale, individuale, și anume acelea de care se ocupă, făcîndu-ne să uităm pe toate celelalte. Interesul și emoțiunea ce va trezi în public *Romeo și Julieta* vor fi cu atît mai mari cu cît acel public va fi mai în stare de a iubi, cu cît a iubit mai tare; iar interesul și emoțiunea vor ajunge la culme la spectatorii a căror iubire a fost nenorocită, ca și a

nefericiților înamorați din piesa lui Shakespeare. Othello face mare impresie pentru că într-însul se zugrăvește patima geloziei, care roade mai pe toți și care este unul din interesele noastre zilnice; și mai cu seamă va mișca pe acela care a trecut printr-un acces de gelozie nebună, cum trece înaintea noastră nenorocitul Maur. Cînd regele Lear intră pe scenă deznădăjduit, smulgîndu-și părul său alb, și cu glas grozav ne strigă: „Suflați, vînturi, și crapă-vă obraji! Înfuriați-vă! Suflați!...“\* e groznică impresia, e mare emoțiunea ce simțim văzînd pe acest părinte nebun din pricina relelor ce i-au făcut copiii și în a cărui stare ne punem fără de voie și fără știre! Dar cu cît mai mare va fi emoțiunea celui care singur a suferit de nemulțumirea [nerecunoștința] copiilor? Ori, cînd același mult nefericit Lear vine cu trupul Cordeliei în brațe și strigă: „Cordelia, Cordelia, mai stăi o leacă! Ha!“\*\* și cînd, zdrobit, convins că s-a dus, repetă înfiorătoare cuvinte: „Niciodată, niciodată, niciodată, niciodată, niciodată!“\*\*\*, aceste cuvinte ne lovesc în inimă pentru că, fără de voie ne punem în locul acestui nefericit părinte?; cît dar de nemăsurată, cît de nespusă trebuie să fie durerea ce produce scena aceasta asupra unui părinte care a avut vrodată durerea să stea lingă sieriul copilului său și, cu buzele galbene și tremurătoare, să repete cel mai grozav cuvînt din dicționarul omenească: „Niciodată, niciodată, niciodată!“ Da, venim înaintea unei lucrări artistice, intrăm în teatru cu interesele, cu durerile noastre, cu suferințele, cu ura și cu iubirea noastră și nu putem să le lăsăm în anticameră, la portar, cum ne lăsăm paltoanele și galoșii, și după cum pare a ne sfătui domnul Maiorescu; nu putem pentru că lucrul este cu neputință și cererea absurdă. Dacă însă am putea lăsa la ușă interesele noastre individuale, interesele lumii zilnice, pasiunile noastre etc... atunci în adevăr am ajunge „impersonali“, dar în schimb arta, care este o „ficțiune ideală“, nu ne-ar face nici o impresie și cel mult ne-ar aduce în „lumea impersonală“, adică ne-ar adormi. Dar poate d-l Maiorescu înțelege prin interesele lumii zilnice interesele cele mai jos-

\* „Blow winds, and crack your cheeks! Rage! Blow!“

\*\* „Cordelia, Cordelia, stay a little, Ha!“

\*\*\* „Never, never, never, never, never!“

nice. Nu, deloc, pentru că adaugă: „Oricît de mari ar fi în alte priviri“ și mai departe: „Chiar patriotismul, cel mai important simțămînt pentru cetățeanul unui stat, nu are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc, căci orice amintire de interes practic nimicește emoțiunea estetică“. Așadar, patriotismul, fiind unul din sentimentele zilnice, n-are ce căuta în artă! Dar cu ce se va îndeletnici atunci arta cînd împreună cu patriotismul va alunga toate interesele lumii zilnice? Ori iubirea nu e un interes din lumea zilnică; ura, gelozia, lăudăroșia, zgîrcenia, lăcomia, răzbunarea și celelalte... nu-s și ele? Atunci arta n-are decît să-și ia tîlpășița pentru că prin „ficțiuni ideale“ și prin „înalțări impersonale“ mare lucru, cu toată bunăvoința, nu va face arta. Dar, întrebă d-l Maiorescu: „Există în toate dramele lui Corneille un singur vers de patriotism francez?“ Și ce ar urma de acolo? În Corneille nu sînt, dar în Victor Hugo sînt și încă multe; nu cumva Victor Hugo nu este poet și artist, ba încă genial? „Subiectul! — zice mai departe d-l Maiorescu — poate să fie luat din realitatea poporului, dar tratarea nu poate să fie decît ideal-artistică“. Foarte adevărat, dar cum rimează cu cele scrise mai înainte? Dacă subiectul poate să fie luat din realitatea poporului, și după noi chiar ar fi foarte bine să fie luat din realitate, atunci și patriotismul, și toate interesele lumii zilnice au ce căuta în artă. D-l Maiorescu dă afară interesele zilnice pe fereastră și le lasă să intre înapoi pe ușă. „Prin urmare — zice d-l Maiorescu mai departe —, o piesă de teatru cu directă tendință morală, cu punerea intențională a unor învățături morale în gura unei persoane spre a le propaga în public ca învățături, este imorală în înțelesul artei, fiindcă aruncă pe spectatori din emoțiunea impersonală a ficțiunii artistice în lumea reală“... Dacă n-ar zice „fiindcă“, am fi și noi de aceeași părere. În adevăr, lucrările literare în care sînt puse învățături morale în gura unor persoane cu scop de a le propăvădui sînt cît se poate de neartistice, dar nu „fiindcă aruncă pe spectatori din emoțiunea impersonală a ficțiunii artistice în lumea reală“, ci pentru că sînt mincinoase. Cînd în dramele noastre naționale și patriotice din războiul din urmă, soldații-curcani, țărani, în redutele de la Grivița, ros-

tesc cuvîntări patriotice, apoi de bună seamă aceste lucrări sînt parodia artei, nu artă; și pricina e fiindcă sînt mincinoase. Țăranul român nu ține discursuri patriotice nici aiurea, necum cînd murea de frig, de foame și de gloanțe la Grivița! De asemenea în dramele noastre istorico-patriotice-naționale, eroii dramelor rostesc o mulțime de cuvinte patriotice, cuvintele „țara noastră“, „România“, „vitejia românească“ nu mai conțin. Dar toate aceste tipuri nu sînt oameni vii, sînt mașini vorbitoare, și discursurile patriotice nu-s cerute de caracterul lor, aceste discursuri ar fi tot așa de bune dacă ar fi rostite de fonografe. E oare de vină patriotismul? Firește că nu, ci tratarea cît se poate de neartistică, de proastă a subiectului.

Să ne închipuim însă că un scriitor talentat ar face o dramă de pe la 1848, că eroul dramei ar fi Bălcescu, a cărui inimă bătea așa de fierbinte, care suferea atît de mult de relele țării sale, al cărui puls bătea cu al țării. Artistul care ar scrie [o] astfel de dramă ar trebui negreșit să pună în gura eroului discursuri pline de focul patriotismului, pentru că altminterlea tipul lui Bălcescu n-ar fi adevărat, ba fără aceste discursuri nici n-ar putea fi înțeles în total. Așadar, încă o dată: patriotismul, ca și oricare altă manifestare a vieții individuale și sociale, poate să fie subiectul unei lucrări artistice, numai tratarea acestui subiect trebuie să fie în adevăr artistică. Și acuma întrebăm: ce mai rămîne din însemnatul articol al d-lui Maiorescu? Mai rămîne încă „obiectivitatea curată“ cu care arta trebuie să zugrăvească luptele între simțirile și între acțiunile omenești. D-l Maiorescu e foarte obiectiv. Publicul în fața artei trebuie să fie atît de obiectiv încît să ajungă „impersonal“, poetul trebuie să expună simțirile și acțiunile omenești cu atîta obiectivitate curată încît să ne înalțe pe noi în „lumea impersonală“. Cît de impersonal, cît de obiectiv mai trebuie să fie poetul! În alt loc d-l Maiorescu zice: „Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă este evident că o comedie n-are nimic a face cu politica de partid, autorul își ia persoanele sale din societatea contemporană cum este, pune în evidență partea comică așa cum o găsește, și același Caragiale, care astăzi își bate joc de fraza demagogică, și-ar fi bătut joc ieri de ișlic și își va bate joc mine de fraza reacționară“. Așa



ar fi dacă artistul, poetul, scriitorul ar putea să se facă impersonal pînă la atîta încît să uite, să-și părăsească toate obiceiurile, convingerile, principiile sale; din nefericire, ori din fericire, asemenea lucru este și mai cu neputință pentru un artist decît pentru noi. Un artist, un scriitor are convingerile sale, principiile sale, e influențat de mijlocul în care trăiește, răsufală în atmosfera morală a mijlocului [mediu] social în care se află, și de aceea lucrările sale, subiectele ce va alege, felul cum le va lucra vor purta pecetea mijlocului social ce înconjură pe artist. Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă, vom zice și noi, este vădit că un om credincios, un artist religios va putea face o satiră genială împotriva ateilor, dar nu va putea face o satiră adevărat artistică împotriva religiei, pe care o crede sfîntă și bună. Pentru asemenea lucrare i-ar lipsi inspirația, ba nici chiar n-ar putea băga în seamă părțile de rîs, pe care un ateu le-ar putea vedea foarte ușor etc., etc. ...

Ne vom mai întoarce la această chestiune; acum aducem mărturia unui însemnat logician pentru a sprijini părerea noastră: „Poetul — zice acest logician — este mai întîi de toate o individualitate; de la aceleași obiecte chiar, despre care noi toți avem o simțire obișnuită, el primește o simțire așa deosebit de puternică și așa de *personală* în gradul și în felul ei încît în el nu numai se acumulează simțirea pînă [la] a sparge limitele unei simple impresii și a se revărsa în forma estetică a manifestării, dar însăși această manifestare *reproduce caracterul personal fără de care nu poate exista un adevărat poet*. Din multe părți ale lumii primește poetul razele de lumină, dar prin mintea lui ele nu trec pentru a fi stinse sau pentru a ieși cum au intrat, ci se răsfrîng în prisma cu care l-a înzestrat natura și „ies numai cu această răsfrîngere și culoare individuală“. Și mai departe: „Artistul nu poate fi decît părtinitor“. Cît de deosebită e vorba criticului pe care-l cităm aicea de a d-lui Maiorescu! Aici nu mai este vorba de impersonalități. Poetul este o individualitate, impresiile ce le primește sînt foarte *personale*, creația poetului, artistului, reproduce caracterul personal al poetului, iese cu culoare individuală. Criticul nostru cade chiar într-o exagerare opusă obiectivismului curat al d-lui Maiorescu, declarînd cam dogmatic: „Artistul nu poate fi

decît părtinitor“. Este dar greșit a zice că o comedie care-i satira unui partid n-are nimic a face cu convingerile politico-sociale ale autorului, dacă înfățișează caracterul personal al poetului, poartă urmele individualității lui.

Dar cine este criticul necunoscut pe care l-am citat și care ne vorbește așa deosebit de d-l Maiorescu? va întreba cineva. Cititorule, acest critic este d-l Maiorescu din articolul *Poeți și critici*, articol publicat tot în *Convorbiri literare*, în aprilie 1886. Tot d-l Maiorescu bate pe d-l Maiorescu: un tablou curios, dar adevărat.

Mai sînt și alte contraziceri în amîndouă articolele. În articolul întîi ni se spune că un artist care nu-i cuprins de inspirație impersonală nu este artist, ci pseudoartist; în al doilea ni se zice că simțirile ce primește un adevărat poet sînt „așa de *personale* încît... chiar, acumulîndu-se și revărsîndu-se în forma estetică, însăși această manifestare reproduce caracterul *personal*, fără de care nu poate exista un adevărat poet“. În articolul întîi ni se spune că poeziile cu intenții politice actuale sînt o simulare a artei, dar nu artă. În al doilea vedem că slăvește pe Victor Hugo, „încarnarea geniului francez“, pentru că între altele a cîntat dezrobirea de sub jugul politic! În articolul întîi ni se zice că odele la zile solemne sînt o simulare a artei, în al doilea se slăvesc *Ostașii noștri*, scris tocmai pentru ziua solemnă a biruinței noastre împotriva turcilor. În articolul întîi ni se zice, în sfîrșit, că interesele lumii zilnice n-au ce căuta în artă, că poetul trebuie să ne transporte în lumea curată a ficțiunilor și că chiar patriotismul n-are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc; în al doilea ne laudă pe Alecsandri, zicînd între altele: „Șovinismul gîntei latine și ura în contra evreilor el le-a reprezentat“. Credem că sînt destule.

Am avea multe de zis în privința articolului *Poeți și critici*, dar le lăsăm pentru altă dată, acum ne mîrginim la cîteva cuvinte. Autorul vrea să ne dovedească înainte de toate că este mare deosebire între poeți și critici și că poezii mari nu pot fi, totodată, și critici mari. Teza este adevărată dacă nu o prefacem în dogmă. Însă sub pana d-lui Maiorescu deosebirea ajunge așa de mare încît poezii și criticii se arată ca specii zoologice cu totul neasemănate, cum sînt de pildă mamiferele și reptilele.



După d-l Maiorescu, „criticul este din fire transparent, artistul este din fire refractar“. Din faptul că criticii sînt transparenți se scoate încheierea că poetul nu poate să înțeleagă, să simtă lucrarea artistică a altui poet; faptul că Voltaire n-a înțeles pe Shakespeare se generalizează pentru trebuința cauzei. Cîți critici n-au înțeles pe Shakespeare, mai ales pe timpul lui Voltaire, despre aceasta nu se spune nici un cuvînt. E de prisos, credem, să mai spunem că teoria d-lui Maiorescu e neadevărată de vreme ce poetul tocmai pentru că-i poet, tocmai pentru că-i mai impresionabil decît noi, va simți mai adînc o lucrare în adevăr poetică. Multe am mai avea încă de zis, mai ales în privința rolului criticii, care după d-l Maiorescu pierde din însemnătate cu cît se dezvoltă literatura unei țări, în loc de a cîștiga, cum credem noi.

\*

Dacă ni s-ar face și nouă întrebarea ce-și pune d-l Maiorescu adică: arta, în general, are ori nu un element moralizator? Cu mare părere de rău n-am putea da un răspuns afirmativ atît de necondiționat cu al d-sale, nu vom putea zice: „Da, arta a avut totdeauna o înaltă misiune morală, și orice adevărată operă artistică o îndeplinește“. Nu vom da răspuns afirmativ nu din aceeași pricină pentru care Macbeth nu putea rosti vorba „amin“ — noi n-am făcut nici o crimă împotriva artei —, dar pentru că un răspuns atît de necondiționat (că orice operă adevărat artistică trebuie să aibă în sine un element moralizator) ar fi, după noi, neadevărat. A găsi astfel de element în orice lucrare artistică este a crede că arta poartă în sine o putere tainică moralizatoare, în afară de împrejurările reale ale existenței sale, este a crede că arta e morală în sine, „an sich“, cum ar zice neamțul, este a ridica arta la rangul de *entitate metafizică*.

Nu e vorbă, și noi credem că lucrările cele mari artistice sînt în general moralizatoare, vom arăta mai departe cînd și cum; este de asemenea cu puțință ca opere artistice însemnate să aibă înrîurire demoralizatoare ori nici de un fel, nici de altul. Artă, ca orice altă manifestare a minții omenești, este produsul mijlocului natu-

ral și, mai ales, social, poartă pecetea timpului în care s-a alcătuit, a societății în care s-a produs.

*Iliada* și *Odiseea* lui Homer nu puteau să ia naștere decît sub cerul Greciei, în mijlocul republicilor veșnic în război ale vechii Elade, între cetățeni a căror mîndrie și libertate era întemeiată pe robie. *Divina comedia* este produsul Italiei ruptă în bucăți, pustiită prin lupta orașelor, sugrumată și pîngărită prin nelegiuirile grozave ale nobililor și ale preoților, ale Italiei mistice și credincioase pe de o parte, iar pe de alta ale Italiei stăpînite de amorul exaltat din vîrsta de mijloc\*. Numai în această Italie a putut să se plămuiască *Divina comedia*, întocmai după cum *Raiul pierdut*\*\* al lui Milton nu putea să se producă decît în Englitera cea aspră și puritană și după cum *Faust* nu putea să ia naștere decît în timpul modern, în acest timp, cînd înaintea omului știința modernă deschide orizonturi fără margini, îl ridică la o înălțime de la care i se amețește capul privind în jos, îl îndeamnă să răsfoiască tot mai mult și mai mult tainele mărețe ale naturii; și pe de altă parte toate aceste înălțări în sferele înalte ale idealurilor filozofice nu-i dau omului modern mulțumire, nu-l îndestulează, ci îl fac să jelească timpurile cînd oamenii știau mult mai puțin, dar erau mulțumiți și împăcați în sineși. Între altele, acest dualism dureros, produsul epocii noastre, este înfățișat în marea dramă modernă, în scrierea lui Goethe. Ar fi fost tot așa de cu neputință compunerea lui *Faust* în vremile cînd s-a alcătuit *Divina comedie* pe cît ar fi fost ca opera lui Dante să fi luat naștere în timpurile noastre. Repetăm, o poemă artistică, arta în genere, e produsul mijlocului social. Dacă este așa, e vădit că un mijloc social stricat, nemoral, va corupe arta, va produce opere artistice nemorale, ci aceste produse ale societății corupte vor avea și ele înrîurire demoralizatoare. Pentru aceia care sînt învățați a se uita la artă ca la un fetiș și care vor fi loviți de vorba „artă demoralizatoare“, aducem un exemplu doveditor. Să presupunem o clasă socială coruptă, cum au fost clasele de sus pe vremea Imperiului roman ori cum sînt clasele de sus în centrurile civilizației moderne, în orașele mari, mari prin bogăție, prin numă-

\* [Evl mediu.]

\*\* [Paradisul pierdut.]

rul locuitorilor, dar și prin o corupție înjositoare și rafinată. Să presupunem, zicem noi, că un artist, făcând parte din aceste clase, gustînd „deliciile acestei corupții rafinate“, ar face un tablou al cărui subiect ar fi o „orgie“. În această orgie se vor desfășura toate goliciunile, pentru care arta modernă începe a avea atîta tragere de inimă, nu numai în pictură, toată voluptatea, toată bestialitatea senzuală dar rafinată la care a putut ajunge această civilizație stricată și rafinată. Oare acest tablou, produsul unui mijloc corupt, nu va avea el influență corupătoare asupra mijlocului ce l-a produs și asupra celor neatinși încă de corupție, dar care n-au încă destulă putere pentru a i se împotrivi? Și aicea, trebuie să ne înțelegem bine, noi nu zicem că arta poate să creeze o societate coruptă, dimpotrivă, ea este produsul societății; dar, odată produsă, arta, la rîndul ei, mărește corupția și demoralizarea. Ni se va zice poate că moral și imoral, ca și decent și indecent, sînt lucruri relative. Foarte adevărat, dar sînt lucruri în privința imoralității cărora nu poate să fie nici o discuție. Și pentru a lămuri chestiunea să luăm cîteva puncte de vedere deosebite din teorii morale deosebite. După H. Spencer, reprezentantul științific al „moralei evoluționiste“, tot ce slujește pentru păstrarea individului și a speciei omenеști va fi moral pentru că plăcerea mărește puterile individului, pentru că plăcerea este un instrument puternic în lupta pentru trai, ea deci va fi moralizatoare. Dar este plăcere și plăcere. Și tabloul senzual, voluptos, pornografic, al artistului nostru va produce plăcere, însă o plăcere de soiul orgiei înseși, o plăcere patologică, care înjosește pe om trupește și sufletește și care prin moștenire înjosește, strică și generațiile viitoare. Plăcerea ce va pricinui acest tablou, sentimentele ce va deștepta vor fi cu totul protivnice conservării individului și speciei, vor fi cu totul nemorale. Să luăm punctul de vedere al d-lui Maiorescu. Moralitatea artei stă, după d-sa, în lupta contra sentimentelor egoiste, în uitarea de sine, în ridicarea într-o lume impersonală, pe cîtă vreme cineva este stăpînit de artă. Firește însă că tabloul pomenit va avea cu totul altă înrîurire asupra unor privitori aplecați dinainte către corupție (presupunem un mijloc corupt); pe cîtă vreme vor fi stăpîniți de dînsul, într-inșii se vor deștepta sentimente care n-au nimic a face cu „lumea impersonală“. În sfîrșit, din punctul de

vedere al moralei teologice, după care toate noțiunile morale ne sînt date prin intuiție dumnezeiască, tabloul va avea de asemenea înrîurire demoralizatoare. Iată dar trei puncte de vedere deosebite, și din toate urmează că tabloul presupus este demoralizator. Dar poate se va putea tăgădui numele de artă acestui tablou numai pentru că artistul este vinovat de atentat la „bunele moravuri“? Și de ce mă rog? În acest tablou poate fi foarte bine un geniu vrednic chiar de Rubens, ale cărui tablouri iată cum le descrie un mare cunoscător în ale artei, H. Taine: „În mîinile lui, zeitățile grece au devenit trupuri flamande... Veneri grase și albe, care-și țin amantii cu un gest molatic de curtezană, Ceres viclene care rîd, sirene vînjoase și cărnose, înfiorate de plăcere, și îndoituri molatice și încete ale trupului viu și palpitator, aruncături furioase, dorințe neînvînșe, măreață dare pe față a senzualităților fără friu, triumfătoare...“\*. Toate acestea pot să fie și în tabloul artistului nostru, numai cu o notă specială, să arate senzualități și voluptăți „nesănătoase“, cum n-au fost la flamanzi, dar cum se găsesc în centrurile civilizației noastre, astfel cum le descrie Zola. Să luăm alt exemplu, care va arăta și mai bine cugetarea noastră. Să luăm, de pildă, clasele dominante ungare, cu patriotismul lor orb, cu disprețul împotriva naționalităților stăpînite, cu ura lor în contra acestor supuși care vor să dea semne de viață neatîrnată. Să presupunem un pictor mare care să fi fost crescut în mijlocul acestor clase, care să fi primit din pruncie ideea că nația maghiară este din firea sa superioară românilor și, prin urmare, chemată a-i stăpîni. Și să zicem că pictorul va face un tablou care va înfățișa aceste două naționalități, unguri și români; el va pune sus o ceată de unguri nalți, chipoși, cu fața plină de mîndrie și de inteligență, cu mutre poruncitoare..., în sfîrșit o rasă de stăpîni, despre care oricine, văzîndu-i, va zice: „Iată oameni meniți a porunci“. Jos însă ar zugrăvi o mulțime ticăloasă, dobitoacă, și printr-însa ar înfățișa pe români, încît oricine, văzîndu-i, ar zice. „Iată o rasă înjosită, menită la robie“. Acest tablou, produsul unui mijloc cu idei și sentimente înguste și imorale, n-ar demoraliza și mai tare acest mij-

\* *Philosophie de l'art*, vol. II, p. 264—265.

loc, n-ar face relațiile și dușmănia între cele două nații și mai rele, în loc de a dezvolta sentimentele frățești, cum s-ar cuveni? Și băgați de seamă că tabloul ar putea să fie nu numai artistic, dar chiar real și alcătuit din elemente adevărate. Și iată cum: În fiecare nație sînt tipuri mindre, inteligente, dar sînt și înjosite, proaste, idioate; tipuri de un fel și de altul se află atît între unguri, cît și între români; artistul n-a avut decît să ia dintre unguri tipuri alese și dintre români tipurile cele mai proaste. Mai mult decît atîta, sentimentele patriotice înguste ale artistului nostru îl vor face să bage de seamă mai ales la tipurile mari ale nației sale și numai la cele idioate din nația disprețuită, împotriva căreia l-au ațîțat creșterea și mijlocul social în care trăiește. Se înțelege că aceeași influență ar avea o lucrare artistică din domeniul poetic, literar, numai cu atîta deosebire că, opera literară fiind făcută din cuvinte, din vorba omenească, înrîurirea ei mobilizatoare ori demoralizatoare va fi mai sigură și mai puțin schimbătoare. Cu greu ne închipuim un mijloc social în care o poemă artistică ațîțînd ura între nații să poată avea înrîurire mobilizatoare.

Credem că s-a lămurit îndestul acuma punctul nostru de vedere și că am dovedit cît de tare greșește d-l Maiorescu punînd artei în genere firma cu inscripția „moralizatoare“.

Cu totul altceva este dacă ni se va pune întrebarea: „Arta trebuie oare să fie moralizatoare, este de dorit ca arta să aibă misiune moralizatoare și educatoare?“ La această întrebare vom răspunde cu toată tăria: „Arta trebuie să aibă misiune educatoare și moralizatoare; da, arta *poate* să aibă foarte mare influență educatoare și moralizatoare“. Nu putem analiza în acest articol în ce anume stă moralitatea artei. Pentru aceasta ar trebui mai întîi să ne înțelegem asupra moralei în general, cum vom și face altă dată. Dar putem arăta una din condițiile de competenție pentru ca arta să aibă putere moralizatoare și educatoare. *Această condiție este moralitatea artistului însuși, înălțimea morală, intelectuală, ideală la care a ajuns el.* Pentru dovedirea acestui mare adevăr facem apel la d-l Maiorescu, care în *Poeți și critici* a zis că opera artistică reproduce caracterul personal al artistului și că impresiile artistului nu ies așa cum i-au intrat în minte, ci cu culoarea lui individuală. Dacă d-l Maiorescu

înțelege cele scrise așa cum le-am înțeles noi, atunci a spus un adevăr foarte adînc. Da, opera artistică reproduce caracterul personal al artistului, și sub „caracter“ trebuie să înțelegem temperamentul, inteligența, simpatiile și antipatiile, ura și iubirea, bucuria și suferința lui — toate înrîuririle mijlocului social în care trăiește, a primit educație etc. ... Mai mult, o lucrare adevărat artistică nici nu poate să nu reproducă caracterul personal al artistului, bineînțeles dacă opera este destul de întinsă pentru a putea reproduce un caracter. Dacă artistul e melancolic, amărît... plin de melancolie și de durere va fi opera lui; iar dacă se va încerca a plăsmui o operă hazlie, veselă, gingașă, flușturistică, nu va reuși, lucrarea lui nu va fi o creațiune, ci o meșteșugire, o operă slabă, dacă nu proastă, pentru că n-ar corespunde caracterului personal al artistului. Scepticul, melancolicul, amărîtul Leopardi n-ar fi putut să scrie ca Heine, și acesta din urmă, cînd a vrut să scrie o tragedie mărească în felul lui Shakespeare, a scris pe *Ratcleaf*, operă despre care am putea zice franțuzește că-i „*ranchement mauvaise*“. Dacă toate acestea sînt adevărate, dacă lucrarea artistului reproduce caracterul lui personal, dacă pe de altă parte înălțimea morală, idealul, credințele și simpatiile artistului fac parte din caracter, este vădit că opera va reproduce moralitatea artistului și va avea cu atîta mai mare înrîurire moralizatoare cu cît artistul însuși va sta la mai mare înălțime morală; și cu cît e mai mare geniul artistului, cu atîta mai cu tărie se va reproduce înalta lui moralitate în opere, și cu atîta mai puternică, mai întinsă, mai adîncă va fi înrîurirea moralizatoare a operelor lui. Așadar, opera artistică va fi cu atît mai moralizatoare cu cît va fi mai mare elementul moral intrupat în ea de artist și cu cît execuția ei va fi mai genială. Din acest adevăr poate să fie scoasă o încheiere greșită. Dacă puterea moralizatoare a unei opere artistice e cu atît mai mare cu cît opera e mai genială, atunci arta are putere moralizatoare în sine. Și, în adevăr, mulți judecă așa, și, plecînd de la adevărul că opera artistică e cu atîta mai moralizatoare cu cît e mai mare, scot încheierea că arta are în sine putere moralizatoare și apoi, căutînd-o numaidecît, ajung la definiții metafizice, ca „înălțare impersonală într-o lume impersonală“. Toate acestea însă sînt neadevărate, pentru că nu putem zice

că puterea moralizatoare a artei este proporțională genialității artistului decât numai dacă opera cuprinde în sine elementul moral, și fără condiția a doua afirmarea întâia e greșită. *Arta în sine* este tot atât de puțin moralizatoare cât este de folositor și cuțitul *în sine*. Cuțitul este foarte folositor numai când e întrebuințat la ceva aducător de folos, și utilitatea lui va fi proporțională muncii folositoare îndeplinită printr-insul; în mîna unui nebun, sau încă și mai mult în mîna unui hoț, cuțitul este peste măsură de vătămător. Am zis că una din condițiile de competență pentru producerea lucrărilor artistice moralizatoare este înălțarea morală și ideală a artistului însuși. Pentru o operă artistică moralizatoare se cer deci două condiții: înălțarea morală și ideală a artistului și puterea creatoare, geniul. Una singură dintr-însele nu ajunge. Să presupunem un om cu înalte idealuri, cu morală aleasă, dar fără talent de pictură. Să zicem că presupusul pictor ar face un tablou cu subiect și scop foarte moralizator; firește că, în ciuda moralității ideale a pseudo-pictorului, tabloul va fi prost, picioarele vor fi unul mai lung și altul mai scurt, între părțile trupului nu va fi nici o proporție, fețele vor fi lipsite de expresie etc..., în sfîrșit tabloul va fi o caricatură, și numai putere de a moraliza nu va avea. Aicea vedem și mai limpede de ce operele pseudoartistice ale dramaturgilor noștri, cu toate învățăturile morale ce pun în gura persoanelor ce ne înfățișază... n-au nici o înrîurire și, cum zice cu drept cuvînt d-l Maiorescu, sînt nemorale din punct de vedere al artei. Pricina însă nu-i unde o găsește d-sa, adică în faptul că ne coboară în lumea intereselor zilnice, ci în lipsa de talent artistic la autorii lor. Aceste opere mincinoase sînt întocmai ca tabloul de mai sus, cu scop moralizator, dar fără nici o proporție, cu colorit stupid etc.

Subiectul ce va lua artistul e mai mult ori mai puțin indiferent. Aicea, în parte, are dreptate d-l Maiorescu, numai explicația d-sale nu-i adevărată. Să ne întoarcem la exemplul nostru cu artistul care a făcut un tablou ori a scris o poemă despre orgie, care a făcut o lucrare demoralizatoare, ca și mijlocul în care s-a dezvoltat el însuși. Să presupunem alt artist care nu face parte din cercul demoralizator și demoralizat ori care, chiar dacă face,

n-a fost atins de corupție, ba chiar, ajutat de natura sa și de multe împrejurări fericite, a ajuns om cu moralitate înaltă. Acest artist va putea și el să ia orgia ca subiect pentru o poemă sau un tablou (după cum va fi poet ori pictor), dar cît de deosebit va fi cuprinsul și, prin urmare, înrîurirea operei lui!... Dacă în cea dintîi corupția se arată idealizată și deșteaptă în public senzualitate și voluptate exagerată, împingîndu-l la desfrinare; în a doua orgia va fi uricioasă, opera artistului va fi o explozie de protestare, un strigăt de durere împotriva înjosirii demnității omenești, în contra bestialității neînfriinate, un strigăt de protestare, care va purta pecetea înaltei moralități a artistului și a marelui său talent. Dacă cea dintîi va îndemna la desfrinare cu atîta mai mult cu cît artistul ce a făcut-o a fost mai genial; a doua va îndepărta de la destrăbălare cu atîta mai tare cu cît geniul artistului va fi mai puternic. Cînd trecem de la aceste considerații teoretice și ipotetice în domeniul artei reale, cîmpul ce ni se deschide e atât de întins încît ne e cu neputință să-l cercetăm cu de-amănuntul într-un articol, nu putem atinge decît o parte neînsemnată, va trebui deci să ne mulțumim cu cîteva exemple numai.

Să luăm același subiect tratat de mai mulți artiști, de pildă războiul. Îl credem foarte potrivit pentru demonstrațiile noastre, fiindcă în privința războiului, din punct de vedere moral, mai că nu sînt deosebiri de părere. Nu-i vorbă, sînt unii care cred că războiul în unele împrejurări este trebuitor, de pildă războiul pentru apărarea neamului în contra unor năvălitori. Și noi îl credem trebuitor în astfel de întîmplări, dar aceasta nu ne împiedică de a simți groază împotriva măcelurilor între oameni și de a avea dorința foarte morală de a trezi în inimile și în mințile tuturilor groază, protest în contra războiului. În privința aceasta sîntem toți de o părere. Să luăm dar războiul ruso-turco-român, acest război care prin măcelurile de la Plevna, Grivița etc. face să ni se strîngă inima de durere și acuma. Iată cum ni-l înfățișează bardul de la Mircești: Grivița, acest loc blestemat, care a costat pe România atîta sînge și lacrimi, care a făcut atîtea văduve și atîția orfani, e personificată de poet ca o fată frumoasă și anume ca fata lui Gazi-Osman; tunurile dimprejurul Griviței sînt colanul care strînge talia mlădioasă a fetei, pe colan joacă fulgerile; iar soldații ro-

mâni sînt reprezentați printr-un flăcău care vrea să-i ia colanul, cîntîndu-i că ea e bună de sărutat ca și dînsul de luptat... Grozăviile războiului ne sînt înfățișate într-un tablou gingaș, vesel, aproape flusturatic, cu apucări de colan, cu sărutări... Cînd înaintea mormîntului deschis al unui om, cuiva din convoiul funebru i-ar veni în gînd să joace cancanul, fiecare ar găsi faptul cu desăvîrșire nemoral; cînd însă un poet, înaintea mormîntului deschis a zece mii de oameni, cu glas gingaș și vesel începe a ne îndruga *Isaia dăntuiește*, sîntem gata a găsi că-i foarte moral lucru, sub cuvînt că poetul ne ridică într-o lume impersonală; nu-i vorbă, poezia d-lui Alecsandri e frumoasă, tabloul gingaș, versurile curgătoare și armonioase, dar, chiar de ar fi executarea acestei poezii de o mie de ori mai artistică, înfrîurirea ei moralizatoare va fi pentru noi mai mult decît problematică. Să vedem acum alte lucrări artistice despre războiul ruso-turco-român ale mult talentatului pictor rus *Vereșciaghin*. Și acesta a zugrăvit războiul, dar ce nespusă deosebire! Tablourile lui sînt un strigăt puternic împotriva măcelurilor între oameni, operele lui artistice ne turbură toată inima, trezesc toată durerea pricinuită de război și, ațîțîndu-ne toată inteligența, pare că ne zic: „Uitați-vă, oamenilor, ce faceți voi!“ Și iată cum descrie un corespondent vienez al revistei *Neue Zeit* tablourile lui Vereșciaghin:

„În *După atac* vedem un loc unde se dau îngrijiri la răniți, unde mulțimea răniților e atît de mare încît nu pot fi toți puși la adăpost. Plouă, și răniții fără apărare înnoată în glod, apă și sînge. Doctorii fac ce pot, surorile de caritate caută pline de milă, cu un devotament admirabil, să liniștească suferințele acelor nenorociți; dar sînt prea mulți. Stau fără îngrijire, fără hrană, părăsiți în voia chinurilor, în a deznădăjduirii, cei mai mulți cu moartea pe fețele lor oțelite de durere. Chiar înainte a pus un flăcău frumos și tînăr de tot, cu brațele legate, prin petici străbate sîngele, iar nenorocitul privește așa de trist cu ochii săi sinceri.

Vereșciaghin îl cunoștea și ne spune, în amintirile sale, despre răvașele mamei lui, aflate la dînsul și care erau pline de îngrijiri delicate.

Și acest cîmp acoperit de morți, care în tabloul *Învinșii* se întinde într-o perspectivă fără margini, nu-i

oare acela în care artistul a căutat o zi întreagă pe fratele său printre cadavre ciuntite și goale?

Zac în cîmp pustiu, între tufari despoiați de frunze și între mărăcini țepoși.

Nori grei și groși acopăr cerul; ploaia deasă cade și vîntul vijlie peste tufari. Dar cei culcați între spini nu-i simt pleoscăitul, nu simt nici vîntul rece care suflă peste trupuri și duce departe mirosul putregiunii.

Și înaintea șanțului deschis stă un popă în veșminte bogate, murmură rugăciuni și cădește [cădelnițează] cu tîmii deasupra morților. Cît de adevărat l-a zugrăvit Vereșciaghin pe acest popă umilit și mărginit la minte! Un soldat îl ajută, stă lingă dînsul; acesta e reprezentant tipic al ascultării oarbe. I-a nimerit chipul ca un maestru, și impresia ce face e atotputernică“.

Vereșciaghin a făcut *Santinela rusească*. Iată frumoasa descriere ce ne-o dă același corespondent:

„Aer întunecat, viscol strașnic, santinela la locu-i singuratic, cu pușca-n mînă, cu gugiul de lînă tras așa de tare pe obrazu-i tînăr încît nu i se mai zăresc decît ochii vioi.

Pe al doilea tablou îl vedem pe tînăr cum înțepenește, nu mai este în stare a face vreo mișcare, cum omătul i s-a suit pînă hăt peste genunchi, dar tot stă locului. Nu se mai poate ține drept, ci e îndoit ca o salcie, dar stă; deși viră adînc minele în mîneci, ține încă după reglement arma la braț. Și-a plecat capul pe piept, gugiul i-l acoperă de tot.

Al treilea tablou ne arată o movilă de omăt — santinela-i dedesubt. Se vede vîrful gugiului ici și dincolo tălpile ciubotelor. O mînă iese afară — degetele înțepene, moarte, țin cu tărie pușca“\*.

Acestea sînt operele artistice care, împreună cu *Execuția în India*, *Execuția nihilistilor în Petersburg* etc.... au făcut atît de adîncă impresie în apusul Europei, au lucrat pentru pacea europeană mai mult decît „liga de pace“ în ani întregi. Talentul artistului rus e mai pe sus de orice îndoială, însă ar fi, credem, o nebunie a-l pune alături cu geniul titanic al lui Rubens. Cu toate acestea, fiind mai pe jos ca talent artistic, operele lui Vereșciaghin sînt superioare în putere moralizatoare și educatoare tu-

\* *Die Neue Zeit*, anul IV, ianuarie 1886, Stuttgart.



turor „Venerilor grase și albe“, cel puțin pentru epoca noastră și pentru cele următoare, pînă vor mai fi aceste rele sociale, împotriva cărora ne ridică marele artist inima și sufletul. Acestea sînt operele artistice. Cînd trecem de la opere la artist, vedem îndată cît de mare drep-tate am avut zicînd că înălțimea morală și ideală a artis-tului este un element de căpetenie pentru producere de lucrări moralizatoare. Iată cîteva fapte care caracterizează pe Vereșciaghin. Om cu stare, artist cu nume mare, el de bunăvoie se duse după armată în război, pentru ca să ne poată povesti prin tablouri toate grozăveniile. În armată, împreună cu Skobelev mergea la punctele cele mai ame-nințate, schițele le-a cules, cu sînge rece de necrezut, sub ploaia de gloanțe. În Giurgiu, pentru a vedea bine o luptă de artilerie, s-a băgat într-o corabie în care ținteau turcii și care a fost găurită de granate; artistul a scăpat ca prin minune. După război, țarul, temîndu-se de întipă-rirea ce aveau să facă tablourile, a vroit să le cumpere cu un milion de ruble. Vereșciaghin n-a primit acest ne-goș, ci a plecat în Europa. Cît despre ideile înalte, despre concepțiile sociale la care a ajuns el, ne dă dovadă cu-vîntarea ce a ținut la expoziția din Budapesta, din care se vede limpede că artistul merge înaintea veacului său. De la arta timpurilor, să ne depărtăm în vremurile tre-cute, în vremea înfloririi artei, în țara artelor frumoase. Iată cum caracterizează Taine pe cel mai mare artist al Italiei, pe Michel Angelo : „În geniul său și în inima sa a aflat Michel Angelo aceste tipuri. Pentru a le prinde i-a trebuit suflet de pustnic, de gînditor, de răzbunător, un suflet furios și nobil, rătăcit printre suflete moleșite și stricate, printre trădări și apăsări, în fața biruinței neînălțurate a tiraniei și nedreptății, sub ruinele liber-tății și patriei, el însuși fiind amenințat cu moartea, sim-țînd că dacă mai trăia, trăia numai din milă și poate numai pe puțină vreme, nefiind în stare a se pleca, a se supune, retras cu totul în această artă, prin care în tă-cerea robiei sufletu-i mare și deznădăjduirea-i mai vor-beau încă. Iată ce a scris despre *Statua adormită* \* : «Plăcut îmi este să dorm, și încă mai plăcut să fiu de piatră; cît timp ține ticăloșia și rușinea, să nu văd ni-mica, să nu simt nimica este fericirea mea; nu mă trezi;

\* [Noaptea.]

ah ! vorbește încet !» \* Nu e deci de mirare că sub mîna lui Michel Angelo *Leda* a ajuns o regină plină de putere, de seriozitate, de energie, de inteligență; iar în ale al-tora a dat prilej la atîtea tablouri mai mult sau mai puțin pornografice. Cînd trecem în domeniul literar, în dome-niul poeziei, teza noastră se arată și mai adevărată și mai ușoară de dovedit; însă bogată fiind materia trebuie să ne mărginim. Am putea lua drept dovadă pe Byron, Shelley, Victor Hugo, Schiller, Mickiewicz etc., dar toți aceștia pot să pară prea tendențioși și de aceea luăm un poet care pare mai obiectiv decît alții, pe genialul Sha-kespeare. Operele lui Shakespeare au un element edu-cator și moralizator foarte mare. În ce constă moralitatea operelor lui ? Shakespeare a analizat pasiunile omenes-ti și ciocnirile între dînsule, a pătruns inima și sufletul omenesc, așa că a rămas neîntrecut atît de cei dinainte de dînsul, cît și de cei ce l-au urmat. Unde este dar în această lucrare, care pare atît de obiectivă, unde este ele-mentul moralizator ? Da, în adevăr, Shakespeare nu pune pe eroii săi să dea pe față convingerile morale, nu le pune în gură învățăături morale, nu pedepsește anume, din par-tea sa, pe cei ce îi crede nemorali și nu răsplătește vir-tutea; și dacă făcea asemenea lucru nu numai că n-ar fi unul din cei mai mari artiști ai lumii, dar chiar n-ar fi artist de fel. Shakespeare nu ne dă lecții de morală, cu toate acestea operele lui poartă pecetea neștersă a unei înălțimi morale și ideale, a unor sentimente omenes-ti pînă la care puțini au ajuns chiar acum, trei veacuri după ce a trăit marele artist. Shakespeare nu ne face curs de mo-rală în *Romeo și Julieta*, dar gingășia, iubirea, compăti-mirea pentru suferința altora, puse de poet în opera sa, ne ațîță cu tărie aceleași simțiri. Compătimirea adîncă pe care o simțim noi către regele Lear și care ne strînge inima de durere, care parcă ne-ar rupe-o cu cleștele, cînd el strigă : „*Cordelia ! Cordelia ! stay a little !*“ ori cînd repetă deznădăjduit : „*Never, never, never, never, never !*“, această adîncă durere și compătimire este totuși mai mică decît ceea ce trebuie să o fi simțit însuși ar-tistul zugrăvindu-ne pe nefericitul rege. Shakespeare ne deșteaptă sentimentele cele mai înalte, ne ațîță cele mai ascunse coarde ale bunătății, iubirii, compătimirii; tot-

\* *Philosophie de l'art*, vol. I, p. 34, 35.



odată ne deșteaptă groază împotriva crimei, dar nu contra criminalilor. Cu o pătrundere genială, uimitoare, marele Shakespeare a înțeles, acum trei veacuri, că criminalii sînt oameni anormali, bolnavi, nebuni; acum trei sute de ani a înțeles, ori cel puțin a simțit, că ei merită compătimire mai mult decît răzbunare; cu marea sa inimă, genialul poet a înțeles că crimele sînt un rod fatal al societății, al mijlocului, al temperamentului și de aceea a ajuns la concepțiunea morală că criminalii sînt productul fatal al condițiilor de trai și că merită compătimire. El nu ne spune lămurit acestea, dar le simte și ne face să le simțim și noi. Cînd Macbeth se arată după grozavul omor al regelui Duncan, vedem înaintea noastră un nebun, un om nimicit sufletește. Mîndrul than de Glamis, îndată după omor, ca un școlar fricos întreabă: „N-ai auzit vreun zgomot?“\*. Iar toată turbarea sufletului acestui nenorocit o vedem în întrebarea naivă și grozavă totodată: „Dar pentru ce n-am putut rosti «amin»?“\*\*.

Și cînd tot chinul conștiinței lui bolnave izbucnește în înfricoșatele cuvinte: „Și acest glas tot strigă prin toată casa: «Nu mai dormi! Glamis a ucis somnul, și iată de ce Cawdor nu va mai dormi. Macbeth nu va mai dormi!»“\*\*\*.

Aceste cuvinte ne îngheață inima, simțim că Glamis în adevăr a omorît somnul, și anume somnul său chiar, și că Macbeth nu va mai dormi și nu știm pe cine să plîngem mai mult: pe nefericita jertfă ori pe nefericitul criminal. Cele mai curate sentimente omenești, cele mai înalte vederi morale, închipuiri morale largi, care au umplut inima regelui poezilor, s-au încorporat în operele lui, și aceste opere deșteaptă, ca prin farmec, într-un șir de generații ce s-au urmat de atunci pînă acuma și se vor mai urma încă, deșteaptă aceleași simțiri, aceleași mărețe închipuiri, aceleași sentimente morale. Iată puterea educatoare și moralizatoare a operelor lui Shakespeare. Înălțimea morală și ideală a lui Shakespeare însuși le dă puterea aceasta și întrucîtva chiar marea lor putere artistică. Aici este locul să explicăm în cîteva cuvinte o frază

\* „Didst thou not hear a noise?“

\*\* „But wherefore could not I pronounce «amen»?“

\*\*\* „Still it cried: «Sleep no more!» to all the house; «Glamis hath murder'd sleep, and therefore Cawdor shall sleep no more, — Macbeth shall sleep no more»“.

spusă mai înainte, că înălțimea morală și ideală a artistului îl va face să poată mai ușor crea o operă mare. În adevăr, acea stare sufletească, ațîțarea nervoasă, inspirația într-un cuvînt, care e trebuitoare unui artist, va veni mai cu tărie la cel ce va sta la înălțimea morală și ideală a veacului său decît la artistul care nu va îndeplini această condiție. Și aici putem lua ca martor pe cel mai mare poet al veacului nostru, pe Goethe, citat de Taine: „Pentru a face opere frumoase — zice Taine —, singura condiție este cea arătată de marele Goethe: «Umpleți-vă mintea și inima, oricît de largi ar fi, cu ideile și sentimentele veacului vostru și opere mari veți face»“\*. Aceste adînci cuvinte le-am putea completa în modul următor: „Umpleți-vă inima și sufletul, cît de largi ar fi ele, cu ideile, simțirile, cu toată moralitatea veacului vostru și opere artistice și moralizatoare veți produce“.

\*

După ce am dobîndit cîteva principii adevărate, ne vom sluji de dinsele pentru a lumina unele din spusele noastre și care au părut multora greșite. Cînd am zis că opiniile, principiile politice și sociale ale unui scriitor satiric pot să scadă însemnătatea satirei lui și să-i împiedice chiar, pînă la un punct, dezvoltarea talentului lui, această părere a noastră a fost primită cu neaprobare nu numai de către d-l Maiorescu, dar și de unii din prietenii noștri. Unii din prietenii ne ziceau: ce au a face credințele politice cu scrierile literare? „Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă — urmau ei, ca și d-l Maiorescu — este evident că, dacă azi artistul rîde de liberali, miine poate să ridă de conservatori, și așa mai departe; de asemenea și talentul lui poate să se dezvolte cît de mult; căci n-are nimic de împărțit cu credințele politice“. Nu știu ce opinie va avea d-l Maiorescu, dar de prietenii noștri sîntem bine încredințați că vor înțelege cît de mult greșeau. Dacă principiile arătate mai sus sînt adevărate, și despre acest fapt nu ne îndoim, nu mai poate să fie îndoială că avem dreptate noi. Dacă în opera artistică se reproduce caracterul autorului, dacă înălțimea lui ideală și morală este condiția de căpetenie pentru producerea de

\* Philosophie de l'art, vol. I, p. 123—124.

opere moralizatoare, dacă, în sfârșit, pentru a face opere mari se cere să ne umplem mintea și inima cu cele mai mari idei și sentimente ale veacului... cum pot atunci să fie fără înrîurire credințele, idealurile politice și sociale ale artistului, mai ales cînd opera are ca obiect viața politică și socială? Ar fi în cîtva încă de înțeles dacă subiectul artistului ar fi viața privată, lăuntrică a omului, deși chiar atunci am avea multe de zis. Dar cînd un scriitor ne face o satiră împotriva unui strat social întreg, atunci a spune că credințele politice și sociale ale autorului n-au nici o înrîurire e absurditate. „Altfel ne descrie lumea Heine, altfel Leopardi, altfel Hugo“, ne zice d-l Maiorescu. Da, perfect adevărat. Și cînd se va scrie satira unui strat social întreg, altfel o va scrie un conservator religios, altfel un liberal ipocrit, altfel un socialist ateu. Lucrurile de care va rîde, felul rîsului, tăria lui, totul va atîrna de felul scriitorului și de idealurile lui politice și sociale.

Cît despre înrîurirea idealurilor în general și a celor politico-sociale îndeosebi asupra felului operelor unui artist și asupra puterii lor moralizatoare, mi se pare că nu mai încap îndoială. Puțin am putea să mai adăugăm în această privință la cele zise pînă aci. Pentru ca autorul să rîdă și să ne facă și pe noi să rîdem, trebuie ca subiectul să deștepte rîs mai întîi într-insul, trebuie să-i pară lui mai întîi de rîs. Cu cît însă va sta artistul mai sus de contemporanii săi, cu atîta va găsi mai mult material pentru rîs și cu atîta rîsul lui va cuprinde un cîmp mai larg, cu atîta va fi mai adînc, va lovi mai tare, va arde în carne vie. Un om cu dezvoltarea ideală a lui Nae Ipingescu, oricît de mare talent artistic ar avea, n-ar putea să ne facă să rîdem de stratul social al cărui eroi sînt „Inimă rea“, „Zița“ etc. ... n-ar putea pentru că stratul de care vorbim nici n-ar stîrni risul lui Nae Ipingescu; asemenea artist ar putea să ne facă să rîdem de un strat mai de jos... Același lucru trebuie să spunem și în privința înălțimii morale a autorului. Cu cît va fi mai mare înălțimea morală de la care observă artistul societatea descrisă, cu atîta mai adîncă înrîurire vor avea scrierile lui, cu atîta rîsul lui (e vorba de satiră) va lovi mai tare și, mai ales, va lovi tocmai ce trebuie lovit. Acestea toate sînt lucruri, putem zice, comune, și e de mirare numai că se găsesc oameni care nu pot să le înțeleagă. Asemenea

este foarte lămurit lucru că satira, în orice formă artistică s-ar arăta, își lărgeste lucrarea, cuprinzînd viața politică și socială, și atunci idealele autorului vor juca un rol foarte însemnat în satiră, și dacă vor fi puțin înalte lucrarea va pierde foarte mult din înrîurirea sa moralizatoare. Și iată de ce am zis noi că nu se poate rîde cu succes de o societate, de viața ei politico-socială, și mai ales că nu-i cu puțință un ris cu putere moralizatoare și educatoare cînd artistul are idealele în urmă, în loc să le aibă înaintea. Din doi artiști satirici, aflători în împrejurări de altfel deopotrivă, acela va avea înrîurire mai mare, și educatoare și moralizatoare, și chiar va face opere mai mari, care va avea idealuri sociale mai înalte. Adevărul ziselor noastre nu poate fi zdruncinat nici într-un chip.

Cît de mare este rolul idealurilor sociale înalt în literatură ne dă dovadă convingătoare toată activitatea grupului junimist. Rugăm pe cititori să caute tabloul fotografic al cercului junimist de la *Convorbiri literare*. Ce mai pleiadă de oameni tineri, talentați: poeți, critici, oameni de știință, oameni tineri, energici și mulți chiar cu totul neatîrnați din punctul de vedere material! Cît de mult făgăduia acest mare, strălucit cerc literar pentru dezvoltarea intelectuală, morală și estetică a României! Dar poate n-au fost priitoare împrejurările în care se afla țara, poate ele n-au lăsat pe acest cerc să capete înrîurire asupra minților și inimilor! Oh, nu, cu totul dimpotrivă. Împrejurările au fost atît de bune, atît de potrivite cum rar se poate întîmpla în istoria unei nații. A fost după scuturarea jugului influențelor străine, după ridicarea iobăgiei, după introducerea formelor europene, cînd instituțiile cele noi nu-și arătasera încă arama, cînd toți aveau iluzii mari, cînd prin urmare o lucrare inteligentă putea foarte ușor să deștepte simpatii, entuziasm chiar. De altă parte, din punctul de vedere literar nu era făcut mai nimica în țară. E greu de cîștigat înrîurire mare în țara lui Molière, Alfred de Musset, Victor Hugo; dar într-o țară unde în privința literară nu era făcut mai nimica putea căpăta influență și un cerc mai puțin numeros, mai puțin talentat decît al *Convorbirilor literare*. Așadar acest cerc literar ar trebui să aibă nespuse de mare înrîurire în țară, judecînd *a priori*, ar trebui să dea tonul întregii mișcări literare, ar trebui să aibă mii de prozești, să

producă mulțime de opere însemnate, să fi prins rădăcini în toate unghiurile țării, să fi făcut educația unei generații întregi. Cit de mult însă se deosebește acest tablou, ce ar trebui să fie, de ceea ce este în adevăr ! Înriurirea *Convorbirilor literare* a fost neînsemnată, școală literară n-au înființat, mai toți oamenii talentați din acest cerc literar au părăsit literatura pentru meserii mai mănoase. De unde urmează oare această mare deosebire între ce trebuia să fie și ce este în adevăr ? După noi, una din pricinile de căpetenie este următoarea. Pentru a căpăta o înriurare așa de mare cum am zis, ar fi trebuit o activitate energică, plină de jertfe, cuvinte pline de foc, care să meargă drept la inimă, jertfe materiale, și toate acestea se puteau face numai în numele unei idei mari, toate se puteau numai când cercul însuși ar fi stat la o mare înălțime ideală, când prin concepțiunile sale ar fi putut lumina și înnoia pe concetățeni, numai astfel ar fi putut câștiga înriurare adâncă și statornică. Pentru a sta însă așa de sus ar fi trebuit idealuri sociale înalte ; în privința aceasta însă, cercul nostru era junimist-conservator ; luminătorii, dacă nu erau săraci cu duhul, dar erau mai săraci cu idealuri mărețe decât chiar concetățenii lor. Iată una din condițiile de frunte pentru care influența lor a fost neînsemnată, mai ales în comparare cu ceea ce se putea aștepta ; cea mai mare parte a părăsit literatura, iar cel mai sincer, cel mai impresionabil și poate cel mai talentat dintre ei, un poet în toată puterea cuvântului, care s-a încrezut cu tot sufletul în idealurile conservatoare, în idealurile trecutului, acest poet s-a ruinat psihicament. Da ! cu imaginație fierbinte, cu inimă caldă și sinceră s-a afundat Eminescu în idealurile trecutului, în idealurile conservatorilor noștri și... s-a înecat. Mizeriile și proza vieții de azi sfișiau inima simțitoare a poetului, iar mângâierea de a-și vedea idealurile realizate în viitor, mângâiere care dă putere tuturor caracterelor mari, nu putea s-o aibă poetul, pentru că idealurile lui erau „la o mie patru sute“. Iată ce tragedie se petrecea în inima lui Eminescu și de ce a scris :

*Sînt sătul de-așa viață... nu sorbind a ei pahară,  
Dar mizeria aceasta, proza asta e amară...*

iar cînd tragedia sufletului său a ajuns la prea mare strășnicie, atunci, atunci :

*Dar tot șuieră și strigă, scapără și rupt răsună,  
Se împing tumultuoasă și sălbatecă pe strună,  
Și în gîndu-mi trece vîntul, capul arde pustiit,  
Aspru, rece sună cîntul cel etern neisprăvit...  
Unde-s șirurile clare din viață-mi să le spun ?  
Ah ! organele-s sfărmate și maestrul e nebun ! \**

Nimicirea înriuririi și însemnătății cercului literar al *Convorbirilor literare* este o lecție cu înțeles adînc, o lecție pentru toți cei care știu a cugeta, și mai ales o lecție instructivă pentru aceia care ar fi vroit să ridice steagul pe care n-a putut să-l țină cercul *Convorbirilor literare*. Acestora din urmă mai ales le vom repeta totdeauna, iarăși și iarăși : „Umpleți-vă inima și sufletul, oricît de largi ar fi ele, cu cele mai înalte sentimente și idealuri, cu cea mai înaltă morală a veacului vostru și opere însemnate, educatoare și moralizatoare veți produce“.

\* [Scrisoarea a IV-a.]

Clasicism, romantism, realism, idealism, naturalism, documente omenеști, adevărată zugrăvire a vieții, anchetă literară etc., etc., etc., iată cuvinte, care se repetă mereu cînd e vorba de literatură, care se aruncă cu duimul în orice foileton literar. Dar veșnica repetare a acestor cuvinte nu dovedește de fel că ele sînt pricepute lămurit, ba dimpotrivă, nu numai în public, dar chiar între cei ce se îndeletnicesc cu literatura domnește cea mai mare neînțelegere în privința acestor numeroși termeni literari.

Spre pildă :

În foița literară a unui ziar din capitală, fiind vorba despre Don Carlos al lui Schiller, se spunea că Schiller este din școala romantică germană ; în alt ziar am citit același lucru despre Goethe ! Cei cu aceste păreri au avut fără îndoială cuvintele lor : Schiller, după stil, după metoda lui de a scrie, după înjghebarea dramelor sale, poate de multe ori să pară romantic. Adevărul însă nu-i astfel. Școala romantică germană a avut ca reprezentanți și întemeietori pe frații Schlegel, pe Hoffmann, pe Tieck, pe Novalis, Werner, Arnim, Uhland etc., iară poeții geniali ai Germaniei — Goethe, care a scris *Iphigenia* și *Prometeu*, Schiller, care a scris *Die Götter Griechenlands* \* — pot fi numărați mai degrabă între clasici decît între romantici. Între aspirațiile și idealurile înalte umanitare ale lui Schiller și tendințele și năzuințele înguste ale roman-

ticilor germani este o prăpastie ; și Goethe era chiar în război pe față, în luptă înversunată cu romanticii germani.

Altă pildă :

Zola socoate pe Balzac și pe Stendhal ca întemeietorii naturalismului modern, ca scriitori naturaliști și, negreșit, are cuvintele sale cînd gîndește așa ; Brandes însă, în monumentală sa carte *Die Literatur des neunzehnten Jahrhunderts* \*, îi numește romantici ; în schimb însă pe Byron și pe Shelley îi pune între naturaliști. Îmi închipui ce ochi trebuie să facă Zola văzînd că un critic de talia lui Brandes pune pe autorul romanului *Cousine Bette* \*\* și pe autorul scrierii *Rouge et Noir* \*\*\* între romantici ; iar pe autorul lui *Manfred*, care cheamă duhuri din lumea cealaltă, între naturaliști !

Cum se vede, chiar între scriitorii de frunte ai străinătății nu-i înțelege nîci măcar într-o chestiune așa de simplă cum e clasificarea scriitorilor în romantici și naturaliști. Și noi de acest fapt nu ne mirăm. Producțiunile spiritului omenesc sînt rezultatul unui mare număr de factori și de condiții, și de aceea e greu, foarte greu de a le clasifica și lămuri. De multe ori vom putea pune pe un scriitor într-o grupă, într-o școală, luînd în seamă una din creațiunile sale, sau să-l numărăm în altă grupă, în altă școală, sprijinindu-ne pe altă producție a lui. Mickiewicz, genialul poet al Poloniei, a scris pe *Konrad Wallenrod*, o poemă cu desăvîrșire romantică, dar a scris și pe *Pan Tadeusz*, o superbă icoană a moravurilor șleahței, nobilimii polone, o admirabilă poemă naturalistă. Lermontov, marele poet rus, a scris o poemă, *Demon*, cea mai frumoasă poemă scrisă în limba rusească, o poemă romantică, unde e vorba de o prințesă din Caucazia și de un demon, adică inger căzut ; dar a scris și un roman, *Un erou al timpului nostru*, unul din cele mai bune din bogata literatură naturalistă a Rusiei. Dickens a scris admirabile romane naturaliste și în același timp a scris nulele mistice la Hoffmann ; mai mult, în aceeași operă găsești cîte o scenă exactă, naturală, perfectă și cîte una plină de imaginație fantastică, deci cu totul romantică.

\* Literatura veacului al XIX-lea.

\*\* [Verișoara Bette.]

\*\*\* [Roșu și negru.]

\* [Zeii Greciei.]

## Clasicismul antic și romantismul din veacul de mijloc

Balzac ne-a dat tipuri naturaliste nepieritoare, ca Rastignac, Baron Hulot, dar ne-a dat și tipuri ca Vautrin, un fel de Jean Valjean al lui V. Hugo, ori pe Lambert, o imaginație mistică și bolnăvicioasă à la Hoffmann. Aceste pilde, pe care aş putea să le înmulțesc după poftă, arată și ele cât de nehotărâte și cât de greu de lămurit sînt producțiile literare; tot așa de încurcate și de puțin luminate sînt noțiunile de : romantism, naturalism, idealism.

Nu mai puțin încălcite, ba poate și mai mult chiar, sînt expresiunile : anchetă literară, documente omenesti, analiză psihologică etc., etc.

Complexitatea chestiunii cu care ne indeletnicim face folositoare și de dorit orice lucrare menită să aducă puțină lumină în astă privință; tocmai acest gînd m-a făcut să scriu cîteva articole în această privință pentru cititorii noștri. Firește că n-am deloc pretenția de a aduce lumină în toate chestiunile sus-pomenite sau de a face o clasificare rațională a scriitorilor; întreprinderea aceasta ar întrece cu mult puterile mele. În aceste cîteva articole voi să arăt niște considerații personale, care mi se par adevărate, precum și multe păreri de ale altora, ce-mi par că răspîndesc oarecare lumină asupra acestor chestiuni literare. Adevărul este că am vrut și voiesc să scriu mai ales despre realism și naturalism (între acești doi termeni noi facem o deosebire însemnată, cum vor vedea cititorii noștri) în literatura modernă, dar, începînd să scriu, am văzut că nu e cu puțință a vorbi despre literatura modernă fără să amintesc despre sistemele literare și artistice ce au fost mai înainte.

Fenomenele literare și artistice, ca și fenomenele în general sînt strîns legate, izvorăsc unele din altele. În lanțul nesfîrșit de fenomene, în șirul fără margini de cauze și efecte, nu poți lămuri un fenomen fără să atingi întregul lanț; nu poți atinge un fapt, fără să vorbești de toate faptele premergătoare și care îl condiționează. Și tocmai din această pricină, vroidînd să vorbesc în special despre școala naturalistă și realistă modernă, nu pot să nu pomenesc, măcar pe scurt, și de școalele literare și artistice de mai înainte.

Marele poet german Heinrich Heine, vorbind despre școala romantică germană în admirabila sa carte *Die Romantische Schule* \* — unde se arată tot atît de adînc critic, pe cît e de mare poet — se întreabă : Care este deosebirea între clasicism și romantism ? Că unul reprezintă literatura și în general arta societății antice ; iar altul literatura și arta societății în veacul de mijloc, asta arată numai șirul cronologic al existenței lor, dar nicidecum deosebirea intrinsecă între dîsele. Artă clasică e plastică. Foarte bine ; dar arta, adevărata artă, e în general plastică, fie ea clasică, fie romantică. „Oare chipurile din *Comedia Divină* a lui Dante sau de pe tablourile lui Rafael nu sînt ele tot așa de plastice ca și cele din Virgiliu și de pe pereții Herculanului ?“, zice Heine. Care e dar deosebirea caracteristică ?

Această deosebire, în esența ei, după Heine e următoarea. Artă clasică avea de reprezentat finitul material ; arta romantică — infinitul spiritual. Artă clasică avea de înfățișat relații materialiste ; arta romantică, relații spirituale. De aicea urmează că în arta plastică antică producțiile artistului erau cu totul identice cu ceea ce vrea să înfățișeze ; pe cînd în arta din veacul de mijloc nu era niciodată identitate cu ceea ce dorea artistul să arate. Prin aceste cuvinte se arată în parte deosebirea fundamentală între clasicism și romantism ; dar pentru deplina pricepere a acestei deosebiri, și mai ales pentru a pătrunde înțelesul fiecărei din aceste două școli artistice, se cere să intrăm în dezvoltări mai amănunțite.

\*

Pe coastele și în insulele Mării Egee trăia acel popor mic la număr, dar mare și prin însemnătatea sa istorică, prin înfrurirea ce a avut-o asupra propășirii neamului omenesc. Un pămînt bogat, o climă superbă au înlesnit grecilor să poată ușor ajunge la îndestularea celor mai de căpetenie trebuințe materiale fără multă muncă ; de altminterlea grecii, cetățenii liberi, nici nu munceau, ci sclavii se îndeletniceau cu munca materială. Această în-

\* [Școala romantică.]

destulare materială, deși neluxoasă, această scutire de griji pentru viața de toate zilele trebuia să dea, și a dat, caracterului cetățenilor liberi ai Greciei libere liniște, spirit de neatîrnare, de demnitate personală. Aceste calități ale caracterului cetățeanului din Grecia trebuiau să producă și instituțiile democratice și egalitare ale acestei țări. În cetatea sa, cetățeanul se simțea stăpîn. În cetatea greacă, toți cetățenii se cunoșteau, erau rude; cinsteau pe adevăratul sau închipuitul lor strămoș comun. Solidaritatea domnea printre cetățeni cel puțin pînă cînd s-au dezvoltat clasele și lupta de clase, care a adus după sine pieirea acestei solidarități.

Dar libertățile și toate bunurile cetății trebuiau apărate împotriva vecinilor, care în fiecare minut puteau să năvălească, să distrugă cetatea, să prefacă pe cetățenii liberi în robi. Război, și un război aproape neconținut, trebuia să poarte omul antichității, și caracteristica războiului din acele vremuri era întemeierea lui pe puterea, pe îndrăzneala soldatului. Nu invențiile tehnicii moderne, care au prefăcut pe soldatul timpurilor noastre într-un automat, ci dibăcia, puterea fizică a luptătorului hotărau biruința. Lupta pentru existență a făcut deci pe Grecia să-și îndrepte toată luarea-aminte, toată puterea ei pentru a forma trupuri sănătoase, voinice. Gimnastică, alergări, lupta cu pumnul. Fel de fel de exerciții corporale, traiul vecinic sub cerul liber, iată educația grecilor. Traiul material și social fericit, lupta pentru existența cetății, amîndouă acestea au făcut din greci mai ales materialisti, oameni care vedeau în sănătate, înflorirea trupului idealul perfecției omenești. Și acest ideal materialist și-a pus pecetea nu numai pe arta Greciei, dar chiar și pe religia ei. „În Homer, care e biblia grecilor — zice Taine —, veți găsi pretutindenea că zeii au trup omenesc, carne pe care lăncile pot s-o sfîșie, sînge roșu care curge, instincte, minii, plăceri așa de asemănătoare cu ale noastre încît eroii pot fi amanții zeițelor și zeii au copii cu muritoarele. Între Olimp și pămînt nu e nici o prăpastie, zeii se scoboară și noi ne suim într-însul; ne întrec numai pentru că nu sînt supuși morții, fiindcă rănile cărnii lor se vindecă mai iute, fiindcă sînt mai tari, mai frumoși, mai fericiți decît noi. De altmîntrelea, ca și noi, ei mîncă, beau, se bat, se bucură de toate simțirile și de toate facultățile lor trupesti. Grecia într-atîta și-a făcut un model

din frumosul animal omenesc încît și l-a făcut idol, glorificîndu-l pe pămînt și îndumnezeindu-l în cer“\*.

Acest ideal materialist al corpului omenesc întărit, sănătos și frumos a dat o artă statuară (sculptura) — fel de artă mai ales potrivit pentru a înfățișa un trup frumos și sănătos — cum nu s-a mai văzut de atuncea pe lume. Dovadă nouă de puterea artistică a sculptorului grec, de acele minuni ce artistul putea face din piatră este mulțimea statuiilor dezgropate la Pergam și azi aflătoare în muzeul de la Berlin. Numărul statuiilor era colossal în Grecia veche. „După ce romanii au învins pe greci și au adus statuile la Roma, numărul statuiilor era deopotrivă cu al locuitorilor acestui imens oraș“, zice Taine.

Am zis că împrejurările dinăuntrul cetății, împrejurări materiale și sociale îndestulătoare, au fost mai ales pricinile care au pus pecetea lor caracteristică pe arta greacă. Din aceasta nu trebuie însă să se scoată încheierea că în Grecia antică viața era o fericire ideală absolută. Mai întîi o fericire absolută e un nonsens, și în orice caz astfel de fericire ideală n-a existat în Grecia. Războaiele pricinuiau mulțime de nefericiri. Afară de aceasta, pe vremea lui Pericles, adică pe timpul celei mai mari înfloriri a artei antice, în Atena erau clase și luptă de clase; erau cetățeni bogați și cetățeni săraci, și lupta dintre aceștia a fost întîia pricină a căderii democrației antice în Grecia. Multe nenorociri a pricinuit și această luptă. În sfîrșit, grecii erau oameni, și oameni ajunși la un înalt grad de dezvoltare intelectuală și sentimentală; ei iubeau, urau, invidiau, se luptau, își răzbunau, plîngeau. Această parte întunecoasă a vieții Greciei a găsit și ea interpreți geniali, cum de pildă au fost Eschil, Sofocle și Euripide.

Dar și în tragedie se arată același caracter esențial al artei grece, pe care Heine a caracterizat-o astfel: „Formele plastice ale artei antice sînt identice cu ceea ce e de înfățișat, cu ideea pe care artistul a dorit s-o reprezînte“. În tragedia greacă se vede aceeași siguranță, aceeași înfățișare materialistă a lucrurilor; suferințele omenești sînt înfățișate așa cum trebuie și pot să fie asemenea suferințe la oameni cu nervii sănătoși. Sănă-

\* Vezi *Philosophie de l'Art*, vol. I, p. 81—82.



tatea și puterea fizică și spirituală respiră din toate producțiile artistice grecești. Această artă a fost moștenită de romani, ale căror creații artistice reprezintă aceleași trăsături caracteristice, cel puțin pînă la epoca decăderii.

Dacă arta clasică era materialistă, cîteodată prea materialistă, arta veacului de mijloc era cu totul spiritua-listă. Năvălirea barbarilor a distrus Imperiul roman; vreme de 500 de ani barbarii năvăleau, distrugînd, trecînd prin foc și prin sabie toată cultura antică a romanilor, și cînd, în sfîrșit, în veacul al X-lea, ei s-au așezat ca biruitori, n-a rămas nici urmă din splendida cultură a vechilor locuitori. Barbarii, după ce s-au așezat ca birui-tori, n-au adus pace, ci au urmat înainte cu războiul.

Feudalii, prefăcuți în baroni, purtau război vecinic între dînșii. Din castelele lor întărite ca niște fortărețe, năvăleau asupra vecinilor, jefuiau, omorau, distrugeau. Drumurile ajunseseră de neumblat, fie din pricina baro-nilor, care jefuiau pe călători și pe negustori, fie din pri-cina cetelor de hoți, care prădau ziua în amiaza mare. Mai ales a suferit poporul de jos, servii nenorociți, ale căror bordeie erau pustiite, recoltele distruse, femeile siluite.

Dacă un baron prăpădea prin foc și sabie satul altuia, acesta se răzbuna jefuind satul celui dintîi. Dar nu numai viața servilor, ci și a feudalilor ajunseseră fără mare preț. Plecînd undeva, baronul feudal nu știa dacă se va mai întoarce ori, întorcîndu-se, nu știa de nu-și va găsi cas-telul distrus de alt baron, cu care era în vrăjmășie. Sil-nicia, sălbăticia, cruzimea sînt trăsăturile caracteristice ale acestei epoci. Iată ce zice Taine despre această nefericită vreme : „Șefii barbari, ajungînd castelani feudali, se bă-teau între dînșii, jefuiau pe țărani, dădeau foc recoltelor, nimiceau mărfurile, prădau și schingiuiu după poftă pe nenorociții lor șerbi. Ogoarele rămîneau nelucrate și lip-seau cele de nevoie pentru hrană. Prin veacul al XI-lea, în șaptezeci de ani a fost de patruzeci de ori foamete. Un călugăr, Raul Glaber, povestește că se făcuse obicei de mîncau carne de om; un măcelar a fost ars de viu pentru că atîrnase în fața prăvăliei sale carne de om. Mai adăugiți că-n murdăria și mizeria universală, prin uitarea celor mai elementare reguli de igienă, ciumele, lepra, epidemiile se aclimatizaseră ca pe pămîntul lor. Oamenii

ajunseseră la obiceiurile antropofagilor din Noua Zee-landă, la dobitocia prostească a caledonienilor și a papua-șilor, *au plus bas fond du cloaque humain* \*, fiindcă amin-tirea trecutului creștea ticăloșia prezentului; și cele ci-teva capete gînditoare care citeau încă vechea limbă sim-țeau cu durere imensitatea căderii și grozava adîncime a prăpastiei în care se prăbușea de o mie de ani neamul omenesc“. Acest tablou e mai pe jos decît grozavul ade-văr. Astfel de stare de lucruri e cît se poate de priitoare pentru a da naștere la stări sufletești bolnăvicioase. Psi-hologia fiziologică va explica și explică chiar acum multe din anormalitățile sufletești zămislite și dezvoltate în veacul de mijloc. De domeniul psihologiei științifice e și explicarea următorului fenomen, care deocamdată se pare ciudat și de necrezut. Alergarea după fericire, adică nă-zuînța de a ajunge la deplina armonie și neîmpiedicata dezvoltare trupească și sufletească, e cea mai fundamen-tală lege a dezvoltării omului și omenirii. Cînd vreun factor natural sau social vine și împiedică această dez-voltare, cînd acest factor muncește, torturează, distruge pe om fizicește și moralicește, atunci se naște o reacție împotriva acelei stavile care se împotrivesște celei mai temeinice din legile dezvoltării omenesti; omul se silește să învingă vrăjmașul, să-l distrugă de e cu puțință. Cînd însă acest factor lucrează cu tărie și distrugător, cînd mai ales lucrează o vreme îndelungată, istovind toate pute-rile, toată energia omului, atuncia se întîmplă un lucru straniu: omul nu numai că se împacă cu vrăjmașul sau vrăjmașii ce-l distrug, îl nimicesc, dar chiar începe să idealizeze această nimicire a sa morală și materială, începe s-o idealizeze în arta și religiunea sa. Dacă sărăcia, jaful și alte nenorociri de tot felul împiedică pe om să ducă o viață casnică liniștită, cu nevasta și copiii săi, dacă un șir de factori istorici neprielnici împiedică viața familială, atuncia omul se deprinde din ce în ce mai mult cu necă-sătoria; mai mult, încetul cu încetul femeia ajunge pentru dînsul ceva necurat, traiul împreună cu o soție e dispre-țuit, iar fecioria femeii și a bărbatului ajunge să fie ideal omenesc. Cînd cei mai mari iau din gura omului cea din urmă bucățică de pîne, îl despoaie de cea de pe urmă haină, dacă omul e silit să trăiască gol și lihnit de foame,

\* [La ultimul grad al decăderii umane.]

apoi cu timpul nu numai că se obișnuiește cu această stare de lucruri, dar începe chiar s-o idealizeze ; toate mulțurile trupesti le privește ca necurate, pline de păcate ; iar adevăratul ideal e sărăcia, traiul în vizuină, hrana cu rădăcini. Dacă niște păcătoase împrejurări sociale împiedică pe om să viețuiască împreună cu semenii săi, să ducă adică o viață socială, atunci pe nesimțite și din ce în ce mai mult idealul omului e pustnicia. Într-un cuvânt, când niște păcătoase condiții naturale și, mai ales, sociale nimicesc pe om din toate punctele de vedere, atunci omul idealizează această nenorocire. Așa, India se va umple de fahiri, care trăiesc în pustii, se îngroapă în pământ, stînd astfel săptămîni întregi ; ea va da o concepție filozofică în centrul căreia va sta cuvîntul nimicirii : „Nirvana“. Tot așa Europa din veacul de mijloc se va umple de o mulțime de sfinți, pustnici, asceți, care își vor chinui trupul, vor umbla goi, flămînzi ; iară esența religiei creștine va fi persecutarea trupului omenesc, blestemarea cărnii. Așa e în Persia, în Egipt și-n toate țările unde există anume condiții istorice.

La întîia vedere se pare că aceste fapte contrazic, ori mai bine nimicesc chiar cu desăvîrșire, legea fundamentală enunțată mai sus, adică alergarea după fericire. Adevărul însă e că chiar idealizarea nimicirii este tot o alergare după fericire, dar o alergare *sui generis*. Omul neputînd să realizeze fericirea într-un chip normal, prin îndestularea armonică a tuturor trebuințelor trupesti și sufletești, tînde să realizeze această fericire într-un chip nenormal, prin nimicirea trupului, a materiei, și prin idealizarea spiritului. Întocmai după cum un rîu ce curge pe-o albie curată, între maluri pline de verdeață, dacă găsește o stavilă în mersul său, se revarsă în altă parte și e silit să-și facă drum prin mocirle și stînci ; așa și viața oamenilor, a societăților, oprită în mersu-i normal către fericire, tînde să realizeze această fericire pe căi piezișe și stîncioase, prin mocirle spiritualiste. Firește că astă ridicare a spiritului la demnitatea unui ideal, despărțindu-l de materie, de corp și punîndu-l în vrăjmășie de moarte cu materia, este un lucru tot atît de anormal pe cît de anormale au fost împrejurările politice și economico-sociale care au provocat-o.

Alătura cu această idealizare a spiritului despărțit de trup și pus în vrăjmășie cu dînsul, alătura cu această

boală psihică s-au dezvoltat alte stări sufletești bolnave. Veacul de mijloc e epoca clasică a psihozelor și nevrozelor de tot felul. Un individ apucat de epilepsie în stradă provoacă aceeași boală la unii din privitori care erau cu desăvîrșire predispuși la orice boală nervoasă. Alt individ e bolnav de nesimțire (anestezie) într-o parte a trupului său ; aceasta e o dovadă atît pentru dînsul cît și pentru ceilalți că dracul, necuratul, s-a încuibat într-însul, căci cum să se explice faptul că tăierea unei părți a trupului nu-i simțită de individ ? Și individul bolnav e ars de viu, ca unul ce slujește de locuință dracului. Un om e apucat în mijlocul uliței de dorința de a juca, dorință peste putință de învins, începe să joace, și-n puțină vreme se alcătuieste în jurul lui un cerc de oameni care joacă fără voia lor. Și această bandă de dănțuitori pornește prin orașe și prin sate, umplînd de aceeași boală nervoasă și pe alții.

Pentru toate aceste boli a fost o singură și temeinică explicare ; în bărbat sau în femeie au intrat draci, deci acești oameni sînt în legătură cu necuratul și trebuie arși de vii. Pe femei le legau și le aruncau în apă, și dacă ar fi căzut la fund era dovadă că sînt curate, iar de rămîneau plutind pe deasupra, apoi era sigur că sînt în legătură cu Satana și le osîndeau la moarte prin foc. Dacă omul e nevinovat, apoi mîna-i, pusă în foc, nu trebuie să ardă ; dacă, dimpotrivă, mîna arde, apoi, desigur, omul are niscaiva legături cu Scaraoschi. Acestea, și o mulțime de alte fapte de aceeași natură, caracterizează această epocă fără seamăn de tristă și dureroasă. Cînd te gîndești la acea vreme grozavă, versurile celui mai mare poet al aceluï timp îți răsună în urechi :

*Noi siam venuti al luogo ov'io t'ho detto  
Che tu vedrai le genti dolorose  
C'hanno perduto'l ben dell'intelletto\*.*

Despre nefericiții oameni ai acestei epoci cu drept cuvînt se poate zice, dimpreună cu marele poet :

\* [Am ajuns la locul în care ți-am spus  
Că vei vedea neamurile dureroase,  
Că au pierdut darul minții.]

*Questi non hanno speranza di morte ;  
E la lor cieca vita e tanto bassa,  
Che invidiosi son d'ogni altra sorte.*

*Fama di loro il mondo esser non lassa ;  
Misericordia e Giustizia li sdegnà,  
Non ragioniam di lor, ma guarda e passa. \**

Și cînd marele și mîndrul cetățean al Florenței și primul poet al acestei epoci, exilat din Florența pribegea printre străini, trăind din milă, a avut acel vis grozav care se cheamă *Iadul*, pe a căruia poartă e scris cu litere de sînge și de foc :

*Per me si va nella città dolente,  
Per me si va nell'eterno dolore,  
Per me si va tra la perduta gente ;*

*Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. \*\**

*Infernul* lui Dante e opera caracteristică a vremii aceleia ; toate culorile întunecate, toate lacrimile, tot sîngele cu care Dante a zugrăvit iadul său au fost luate din viața reală care îl înconjură.

De altmîntrelea e de înțeles cum trebuia să fie în general arta acestei vremi. Arta oglindește, într-un fel ori în altul, viața unei epoci. Caracteristica vieții spirituale din vîrsta de mijloc a fost idealizarea și o idealizare exagerată a spiritului în dușmănie cu materia, și dacă tot așa va fi și în artă, aceeași va fi trăsătura ei caracteristică. Dacă arta din veacul de mijloc va cînta iubirea, acea iubire nu va fi sănătoasă, normală, ci o dragoste platonice, nefirească. Un cavaler care se luptă întreaga lui viață pentru gloria iubitei sale, un cavaler care arată

\* Aceștia n-au nădejde de moarte  
Și viața lor întunecată e așa de înjosită  
Încît pismuiesc orice altă soartă.

Lumea nu lasă să se facă veste despre dinșii,  
Mila și dreptatea îi disprețuiește :  
Nici te gîndi la ei, ci privește și treci.

\*\* Prin mine se merge în cetatea plină de jale,  
Prin mine se merge în durerea fără sfîrșit,  
Prin mine se merge la oamenii pierduți.

Părășiți orice nădejde, voi care intrați.

minuni de curaj și de virtute și care mereu gîndește, suspină, plînge după iubita-i ; iată pe cine vor cînta trubadurii. Eroul nuvelilor va fi același cavaler, încărcat cu toate virtuțile, prefăcut într-o virtute abstractă. Alt erou va fi un călugăr, iarăși o virtute, sfințenia personificată și emancipată de înrîurirea trupului, a materiei, a cărnii. Stilul scrierilor asemenea se spiritualizează, dacă ni se îngăduie astă expresie, el ajunge exagerat, necorespunzător, plin de comparații bizare, aproape nebune. Concepțiunile artistice sînt pline de simboluri, de alegorii. Arta, în dorința ei de a spiritualiza pînă la exagerare, în alergarea ei după emanciparea, sau mai bine zis după despărțirea absolută a sufletului de trup, ar vrea să ne dea imagini spirituale, lipsite de orice substrat material ; dar, o asemenea minune fiind cu desăvîrșire peste putință, arta tinde la simbolizare. Așa, de pildă, smerenia și lăcomia sînt două trăsături deosebite ale caracterului omenesc ; pentru a le înfățișa, scriitorul clasic ar lua un om cu aceste însușiri și l-ar reprezenta. Artistul din veacul de mijloc însă ar dori să înfățișeze aceste două însușiri : una o virtute, alta un viciu, în pura lor spiritualitate, făcînd abstracție de trup ; acest lucru fiind nefiresc și cu totul peste putință, artistul aleargă după simboluri, și așa smerenia o va reprezenta printr-o oaie, de pildă, iară lăcomia printr-o lupoaică.

În întîiul cînt din *Iadul* lui Dante avem următoarea scenă : Poetul se rătăcește într-o pădure, caută o ieșire, dar nu găsește. În drumul său zărește o colină păzită de trei animale : o panteră, un leu și o lupoaică.

După comentatori, pădurea e simbolul nefericitei patrii a poetului, colina înseamnă tendința ei către o stare mai fericită, iar pantera, leul și lupoica sînt desfrînarea, ambiția și zgîrcenia.

„Călătoriile aventuroase ale unui erou au și însemnare ezoterică, semnificînd, de pildă, drumul aventuros al vieții în genere ; zmeul învins este păcatul ; migdalul, care trimite din depărtare parfumul său călătorului, este treimea, D-zeu tatăl, D-zeu fiul și D-zeu duhul sfînt, care în același timp fac unul, după cum partea cărnoasă, coaja și simburul formează migdala.

Cînd Homer descrie armele unui erou, el le descrie cum sînt, ne spune și care cit prețuiește, adică un număr mai mare ori mai mic de capete de vite, dar cînd un

călugăr din veacul de mijloc descrie în poeziile sale hainele Maicii Domnului, apoi putem fi siguri că el prin hainele acelea înțelege atâtea virtuți, că o anumită însemnare este ascunsă sub aceste sfinte veșminte ale preacuratei Fecioare Maria, care, deoarece fiul este simburele migdalei, „ea cu drept cuvânt e cîntată ca floarea pomului“\*.

E ușor de înțeles ce încordare de imaginație trebuie să pricinuiască această tendință de spiritualizare la extrem. La Dante această spiritualizare extremă a imaginației produce câteodată tablouri sublime, cu toate că și la dînsul se simt într-un chip neplăcut multe ciudățenii de ale ei; la alții însă ajunge la adevărată nebunie, la o destrăbălare a închipuirii, care prin extravagantele ei ucidea arta, dîndu-ne, în loc de producții artistice, creații izvorîte din creierii exaltați de friguri, documente pentru psihiatrie. Absurda aspirație a înălțării morale prin idealizarea spiritului, prin emanciparea spiritului de materie și nimicirea acesteia din urmă — această absurdă tendință a avut de urmare uciderea tocmai a spiritului și decăderea uneia din cele mai sublime producțiuni ale sale, a artei.

Se înțelege că același caracter esențial se găsește nu numai în literatură, dar și în alte ramuri de producții artistice, de pildă în pictură. Și pictorii tind către spiritualizarea artei lor. Și ei ar dori să zugrăvească virtuți și vicii spiritualizate, să zugrăvească iubirea sau ura pură, lipsită de îmbrăcămintea trupească. Neputința de a împlini dorința lor îi face să-și umple tablourile cu simbole.

Ne putem închipui ce fel de pictură poate fi aceea cînd puterile sufletești ale artistului vor fi încordate nu pentru a zugrăvi bine și frumos cutare ori cutare parte a tabloului, ci pentru exprimarea cît se poate mai încălțită a simboalelor.

Artele plastice, ca pictura și sculptura, sînt mai puțin decît oricare altă ramură artistică făcute pentru spiritualizare și simbolizare exagerată; și de aceea ele au și suferit mai mult. Epoca despre care vorbim a dat un poet genial, pe Dante; a născut un poet cu mare talent, pe Petrarca; dar n-a produs nici un sculptor, nici un pictor genial. Ca și literatura poetică, pictura a fost nu numai

\* Heine, *loc. cit.*

înfățișetoarea spiritualismului idealizat, dar și exprimătoreea vrăjmășiei împotriva materiei. „Din această pricină — zice Heine — se văd în sculptură și în pictură teme dezgustătoare: scene de mucenieie, răstigniri, agonia sfinților, nimicirea trupului. Înseși subiectele erau un motiv pentru sculptură. Și cînd privești statuiele lor oftătoare, cu capete strîmbe și evlavioase, cu brațe lungi și subțiri, cu picioare uscate de slabe, acele statui speriate și învălitate în niște veșminte șonțite, care cu toate parmenite să înfățișeze înfrînarea creștinească și lepădarea de simțuri, mă cuprinde o milă nespusă pentru artiștii de pe acele vremuri. Pictorii în această privință au fost mai fericiți, deoarece culorile, materialul cu care reprezentau, prin calitatea lor și puțința de a lumina și a umbri cu dînsule, nu se împotriveau atîta de grozav spiritualismului, precum se împotriveau marmura, materialul sculptorilor; cu toate acestea, și dînșii au fost siliți să încarce răbdătoreea pînă cu cele mai înfricoșate scene de suferință. Și, în adevăr, cînd privești o galerie de tablouri în care nu vezi decît scene de sînge, împilare și altele de astea, apoi îți vine să crezi că artiștii de atunci au zugrăvit aceste tablouri anume pentru galeria vreunui călău“\*.

Arhitectura a suferit mai puțin decît pictura și sculptura; ba, în astă privință, veacul de mijloc ne-a dat modele minunate. Arhitectura din veacul de mijloc a avut același caracter ca și celelalte arte, după cum în genere toate manifestațiile vieții de atunci armonizau de minune unele cu altele. În arhitectură se arată aceeași tendință parabolică ca și-n poezie. „Intrînd azi într-o catedrală veche, nici nu bănuim însemnarea ezoterică a simbolicii ei de piatră. Numai impresia generală pătrunde d-a dreptul în spiritul nostru. Noi simțim aicea înălțarea spiritului și zdrobirea trupului. Chiar lăuntru catedralei este golul crucii, și ne mișcăm aici în însăși unelta martirului; ferestrele colorate aruncă asupra-ne o lumină roșie și verde, ca picături de sînge și de venin; cîntecele de agonie ne înecă; picioarele noastre calcă peste pietre de mormînt și putregai; iară duhul nostru ca și stîlpul cei colosali, tînde în văzduh smulgîndu-se cu durere din trup, care ca o haină obositoare cade spre pămînt. Numai cînd

\* Heine.

acele uriașe clădiri, acele catedrale gotice, le privim din afară, cînd le vedem executate atît de aeric, atît de fin îmbodobite și străvezii, încît ți se par horbotă de Brabant lucrată în marmură, numai atunci simțim puterea grozavă a acelui timp, care a știut să stăpînească chiar piatra pînă într-atîta încît, deși una din cele mai tari materii, ea ți se arată ca un spectru însuflețit și astfel este expresia spiritualismului creștin“\*.

Același lucru se va observa la toate producțiile spiritului omenesc, în filozofie, în religie. În filozofie domnește o scolastică aridă, mistică și teologică; în religie domnește spiritualismul cel mai desfrînat, un fanatism sălbatic și o ură neîmpăcată împotriva materiei. Aici simțim nevoiți să facem o digresiune pentru a înlătura o mare neînțelegere.

Spiritualismul bolnăvicios din veacul de mijloc nu trebuie amestecat cu alt soi de spiritualism, cu totul de altă ordine.

Cînd Prometeu al lui Eschil, legat de Zeus cu lanțuri pe o stîncă din Caucaz, răspunde la toate amenințările prin cuvintele: „Bine, lovească! Mă aștept la toate din partea lui Zeus“. Cînd același Prometeu răspunde la toate amenințările și ademenirile lui Hermes, trimisul lui Zeus, prin următoarele cuvinte, pline de o energie sălbatică și de o mîndrie înaltă: „Eu, să simt frica! Eu, să tremur înaintea zeilor noi! Nu crede asemenea lucru. Pe înjositoarea ta slujbă, nici odinioară, să știi bine, n-aș vroi să schimb soarta mea jalnică. Mai bine să zac pe această stîncă decît să am de tată pe Zeus și să fiu sluga lui supusă“.

Aceste cuvinte sînt pline de un spiritualism înalt.

Cînd Prometeu al lui Goethe plin de mîndrie zice lui Zeus fulgerătorul, înfricoșatului stăpîn a tot ce există:

*Ich dich ehren? Wofür?  
Hast du die Schmerzen gelindert  
Je des Baladenen?  
Hast du die Tränen gestillt  
Je des Geängsteten? \*\**

\* Heine.

\*\* Eu să te onorez? Pentru ce?

Ogoit-ai vreodată durerile celui apăsător?

Uscata-i vreodată lacrimile celui ce suferă?

Apoi aceasta e expresia unui spirit mare, expresia unui spiritualism pe atît de înalt, pe cît și de umanitar.

Cînd Prometeu al lui Shelley, legat cu lanțuri de o stîncă din Caucaz și supus celor mai neînchipuite torturi, provoacă prin vorbe mîndre și disprețuitoare pe chinuitorul său:

„Dușmane, nu-mi pasă de tine! Cu mintea liniștită și statornică te chem să-ți încerci împotriva mea tot ce poți să-mi faci, îngrozitor tiran al zeilor și al neamului omenesc; numai o singură ființă este pe care nu vei supune-o. Fă să plouă deci asupra mea toate nenorocirile, relele groaznice și spaima aiurătoare, schimbă unul după altul gerul și focul pentru a-mi roade măruntaiele... Ah! fă ce poți mai grozav! Ești atotputernic. Ți-am dat stăpînire peste toate cele, afară de peste mine și asupra voinței mele“.

Cînd Prometeu aruncă Furiilor, care trebuie să-l sfișie, cuvinte pline de mîndrie și nepăsare:

„Durerea este elementul meu, ca ura al tău. Sfișia-ți-mă, acum, nu-mi pasă“.

Aceasta e expresia celui mai înalt spiritualism, celui mai mare triumf al spiritului asupra cărnii; dar între spiritualismul creștinesc din veacul de mijloc și între acest spiritualism, pe care l-am putea numi prometeian, e o prăpastie. Cel dintîi e rezultatul unei lupte îndelungate, din care spiritul pare că a ieșit învingător, dar în realitate el e învinsul. Cel de-al doilea presupune în om o voință de fier, o conștiință limpede, posesiunea tuturor facultăților intelectuale și morale; cel dintîi presupune, dimpotrivă, o voință slabă, moale, o conștiință întunecată, o lipsă sau, mai bine zis, o neputință de a stăpîni facultățile intelectuale și morale.

Prometeu nu caută dureri, nu dorește chinuri: nu acesta e scopul său. Scopul său e cît se poate de utilitar și de materialist. Scopul său e să dea oamenilor focul, acel foc sfînt, împrăștiatorul de lumină și căldură; și dacă ar putea ajunge ținta sa sublimă fără chinuri, fără suferințe el desigur ar fi foarte fericit. Dar, dacă nu se poate, dacă în drumul său va întîlni piedici formidabile, dacă pentru izbînda lui se cere luptă, jertfă, martirul chiar, atunci, o! atunci Prometeu va ști să pună în fața vrăjmașului un piept de oțel, o voință de fier; va ști să sufere cu mîndrie, fără a se plînge, torturile cele mai îngrozitoare.



Dar, încă o dată, nu durerile le caută dinsul; chinurile îndurate sînt un mijloc cu totul pentru alt scop.

Ascetul din veacul din mijloc însă caută durerea pentru durere, și suferința, nimicirea trupului e ținta sa. El nu numai că n-ar fura focul de la Zeus pentru a-l da oamenilor, ci, de i-ar sta prin putință, ar turna apă peste foc, ar sufla în lumină pentru a o stinge, ca pe una ce slujește pentru fericirea pămîntească a omenirii. Idealul său e suferința pentru suferință, țelul său e durerea pentru durere.

Între triumful spiritului prometeian și triumful spiritului creștin din veacul de mijloc e aceeași deosebire ca și între un om, pe deplin stăpîn asupra facultăților sale intelectuale, care face o faptă mare, și între o hipnotică, care face aceeași faptă, dar sub înriurirea voinței hipnotizatorului. În întîiul caz se cere, pentru executarea faptului, un erou; în al doilea — o femeie slabă, nervoasă și poate chiar cretină. Spiritualismul lui Prometeu, în expresia cea mai simplă, cum se arată în *Prometeu lăntuit* al lui Eschil, caracterizează arta greacă, se manifestă în tragediile lui Eschil, Sofocle și Euripide; spiritualismul veacului de mijloc se va arăta în arta veacului de mijloc. Firește că, vorbind despre manifestațiile spiritului unei epoci, înțelegem tendința generală a acelei epoci; admitem însă și excepții. Și ca excepție se poate ca spiritualismul prometeian să se fi manifestat și în veacul de mijloc, ca și spiritualismul creștin în societatea antică. Noi vorbim însă de tendințele generale ale unei epoci, iară nu de excepții.

Trebuie să spunem cîteva cuvinte asupra unei chestiuni foarte însemnate, păstrîndu-ne dreptul de a vorbi altă dată mai pe larg. Voim să vorbim de înriurirea religiei asupra artei din veacul de mijloc. De obicei se scoate arta romantică ca un product al creștinismului. După Michelet ori după Heine, creștinismul, caracterul creștinismului hotărăște caracterul artei; și tot creștinismului se datorește căderea artei în veacul de mijloc. Această părere o credem greșită. Religia, ca și arta, e un product al spiritului omenesc, și amîndouă sînt determinate prin mediul natural, și mai ales economico-social. Religia și arta sînt deci determinate de același factor, dar

ele nu se determină una pe alta. Creștinismul ne dă niște forme goale, ale căror conținut e dat de mediul natural, și cu deosebire de cel economico-social. Creștinismul nu e, după esența sa, nici fanatic, nici mistic, crud sau neuman, după cum a fost în veacul de mijloc; nici esențialmente umanitar, precum s-a arătat la începutul dezvoltării sale. Caracterul, conținutul creștinismului atîrnă de mediul istoric înconjurător.

„Creștinismul — zice Lange în *Istoria materialismului*, vol. I, p. 313 — a fost propovăduit ca religia celor săraci și nenorociți; dar, prin o prefacere ciudată de principii, a ajuns astăzi religia la care țin cei care privesc sărăcia și nefericirea ca o întemeiere dumnezeiască și veșnică în starea actuală și cărora această instituție dumnezeiască le place cu atîta mai mult cu cît ea este temelia naturală a stării lor privilegiate“.

Ceea ce i se pare curios lui Lange nouă ni se arată ca un lucru foarte natural și de înțeles. Religia se mîlădiază și se schimbă după condițiile istorice, păstrînd în lungul șir al veacurilor numai numele, prefăcînd însă cu desăvîrșire conținutul, esența sa. Între religia creștină din veacul de mijloc, cu fanatismul ei exagerat, cu inchiziția și arderea ereticilor pentru mai marea glorie a lui D-zeu, și între religia creștino-burgheză modernă e atît de mare deosebire încît s-ar putea cu drept cuvînt socoti ca două religii deosebite. Așadară, nu caracterul inherent religiei creștine a hotărît caracterul și decăderea artei, ci condițiile istorice hotărăsc caracterul amîndurora. Ceea ce mai ales duce la greșeli e următorul fapt:

Cînd două fenomene, efecte, cu aceeași cauză, sînt determinate de aceeași pricină, ele vor avea cam aceleași calități esențiale, și tocmai acest fapt va înlesni confuzie, se va lua adică unul din aceste efecte drept cauza celui-lalt. Așa, de pildă, aceleiași cauze istorice, năvălirea barbarilor, distrugerea Imperiului roman cu toată cultura antică, stabilirea întocmirii feudale, cu tot aparatul ei politic și economico-social, au fost pricinile determinătoare ale caracterului religiei și al artei din veacul de mijloc. Atît una cît și alta au ajuns, precum am văzut, exagerat de spiritualiste, mistice, vrăjmașe neîmpăcate



ale materiei etc. Un observator, neadîncind îndestul ches-  
tiunea și găsind în veacul de mijloc misticism și spiritua-  
lism exagerat, ca trăsături caracteristice ale religiei și  
artei, va fi pornit să facă încheierea că misticismul și spi-  
ritualismul artei sînt efectele misticismului și spiritua-  
lismului religiei. Aceasta, o repetăm, e o greșeală. Marea  
poemă indiană *Ramayana* e romantică, ea are aceleași  
caractere esențiale, inerente artei romantice; același lu-  
cru trebuie spus de arta Persiei; marea poemă a genia-  
lului Firdusi e romantică. Și cu toate acestea nici în In-  
dia, nici în Persia n-a existat religia creștină.

Lange zice că simțămintele și concepțiile estetice și  
religioase au *probabil* același izvor. Un cuvînt mai mult  
pentru teza noastră. Artă și religie, fiind produse ale  
spiritului-omenesc, pot să aibă aceeași cauză hotărîtoare,  
nu sînt însă pricina hotărîtoare una alteia. Se înțelege că  
nu negăm cu totul influența religiei asupra artei, înrîu-  
rirea ei e vădită; cum, de altă parte, și arta poate să  
aibă influență asupra religiei; fenomenele produse de  
aceleași pricini au înrîurire unul asupra celuilalt. Ceea  
ce negăm e faptul că religia ar trebui să fie privită ca o  
pricină hotărîtoare, exclusivă, a artei. Această detronare  
a religiei, ca factor social hotărîtor, e de mare însemnă-  
tate în istorie și sociologie, este însă însemnată și în es-  
tetică. Căci acela care, după Heine, ar studia arta ro-  
mantică din veacul de mijloc privind-o ca efectul religiei  
ar fi expus multor greșeli.

Și acum, putem în puține vorbe, însă cu mai multă  
siguranță de a fi înțeleși, să rezumăm principalele trăsă-  
turi caracteristice ale clasicismului și romantismului. Cla-  
sicismul antic a fost materialist, cîteodată exagerat de  
materialist; înfățișa relațiile materialiste ale omului cu  
natura și ale oamenilor între dinșii; el ajungea cîteodată  
departe, pînă a fi expresia armoniei dintre corp și suflet.

De aici acea putere, sănătate, liniște, seninătate; acel  
fîrîsc și acea identitate între plăsmuirile artistului și  
ideile lui. Romantismul a fost spiritualist, exagerat de  
spiritualist; el înfățișa relațiunile spiritualiste ale omului  
cu natura și ale oamenilor între dinșii, exprima nearmo-  
nia corpului și a spiritului, idealizarea sufletului și ni-

micirea trupului. De aici, acel nefîrîsc, acea slăbiciune,  
neliniște; întunecime, durere, exaltare, martirizare; de  
aici acea neidentitate între plăsmuirile artistului și ideile  
sale; de aici acea simbolizare, alegoriile și ciudățeniile  
de tot soiul care caracterizează romantismul.

*Atît clasicismul cît și romantismul își au obîrșia, își  
găsesc explicarea în mediul natural, în mediul economico-  
social al epocilor corespunzătoare.*

Intr-un articol trecut am analizat comediile lui Caragiale\*. În acest articol vom vorbi despre creațiunile din urmă ale simpaticului și talentatului nostru scriitor, despre nuvela *Făclia de Paște* și drama *Năpasta*. Scrierile din urmă ale lui Caragiale au provocat o mare confuzie în spiritele multora. Publicul român s-a învățat așa de mult să ridă de spiritualele producțiuni ale mult talentatului nostru satiric încît era o adevărată mirare, pentru toți, aparițiunea *Năpastei*, unde, în loc de veselie, se oglindește groază, jale și durere. De numele lui Caragiale sînt legate atîtea tipuri caraghioase, atîtea vorbe de spirit, atîtea scene producătoare de rîs încît era o adevărată surprindere pentru admiratorii talentului lui Caragiale coloritul întunecat și dureros care caracterizează *Năpasta*. Prin această înșelare a unei anumite așteptări ne explicăm, în parte, nereușita *Năpastei*, care merită cu totul altă soartă. Este cunoscut faptul psihologic că nerealizarea ori mai ales înșelarea unei așteptări produce în organismul nostru fiziologico-psihologic jenă, neplăcere. Altă cauză a nereușitei e aplicarea greșită a principiului diviziunii muncii la producțiunile artistice. Fiecare știe că un bun cizmar nu poate fi, totodată, și un bun fierar, cel puțin în societatea noastră modernă. De aici aplicarea aceluiași principiu la producțiunile artistice. Caragiale a scris comedii de mare talent, deci cum ar putea el să scrie drame tot așa de puternice? Și iată mulți,

\* [Vezi volumul de față, p. 215—241.]

poate înconștient, au fost deja preveniți cînd au venit la teatru să vadă *Năpasta*. Cît de greșită e această părere arată faptul că mai toți scriitorii mari niciodată nu s-au mulțumit cu un singur gen de scriere, iar dacă unii din genialii scriitori moderni scriu numai romane, apoi cauza e că romanul e un gen de scriere atît de larg încît cuprinde mai pe toate celelalte genuri la un loc. Și afară de aceasta comedii și dramele nu sînt genuri așa de depărtate; risul și plînsul sînt așa de înrudite încît expresiunea lor materială e de multe ori aceeași: lacrimile. Criticii lui Caragiale, căutînd explicarea unui fenomen așa de ciudat: metamorfoza unui scriitor de comedii în scriitor de drame, au dat și peste o cauză, în parte cel puțin, adevărată — aceasta e: influența scriitorilor ruși, și mai ales influența operei genialului Dostoievski *Crimă și pedeapsă*. Faptul e întrucîtva adevărat, dar cele mai multe din explicațiile și considerațiile lor ne par cu totul greșite. După unii din critici, Caragiale n-a făcut altceva decît a copiat pe Dostoievski, iar țărani aduși de Caragiale pe scenă sînt niște ruși deghizați. Aceasta e o mare greșală. Mai întîi faptul de a fi influențat de un scriitor nu e nici anormal și nici nu scade valoarea celui influențat, ci în mare parte e chiar necesar. Estetica metafizică credea că o creațiune artistică e rezultatul unei inspirațiuni venite de sus, de la un Dumnezeu transcendențial. Noi însă știm acum că o creațiune artistică e rezultatul unor impresii primite de un organism special, fie direct din mediul înconjurător, fie indirect, prin creațiunile altor artiști. Influența dar a altor scriitori e absolut necesară și binefăcătoare. Se poate ca o scriere anumită să producă asupra unui anumit scriitor o impresie așa de mare, să excite forțele creatoare așa de mult încît să determine creațiunea unei opere artistice. Va fi această o copie? Nu. Diferența între copiator și artist va fi următoarea: Pe cînd la un copiator, în scrierea lui, va reapărea tot opera citită, dar întunecată și schilodită, la un artist opera citită va fi mai mult un pretext de a crea, iar opera creată va purta semnele intelectului, temperamentului, caracterului, personalității artistului. Astfel două opere, deși avînd oarecare legătură genezică, vor diferi însă întru atîta întru cît diferă și personalitățile a doi

artiști. Manifestarea personalității artistului în opera sa e tocmai ceea ce o caracterizează și-i dă preț. Și acesta e cazul lui Caragiale.

Să vedem acum mai de aproape scrierile lui Caragiale, începînd cu nuvela *Făclia de Paște*. Ceea ce ne sugerează puternica și uimitoarea operă a genialului scriitor rus Dostoievski e groaza, groaza de ucidere și, mai cu seamă, martiriul căinței, remușcării omului care a ucis și ale cărui forțe sînt consumate, distruse prin ucidere.

În nuvela lui Caragiale nu e simțămîntul groazei și al remușcării unui om care a ucis, ci groaza, frica unui om de a nu fi el ucis, frica de moarte. Simțămîntul de groază e tot ce au comun *Crimă și pedeapsă* a lui Dostoievski și nuvela lui Caragiale. Exprimarea însă a acestei simțiri e cu desăvîrșire personală lui Caragiale; este însuși Caragiale, care a simțit această groază, și prin Leiba Zibal, eroul nuvelei, ne sugerează acest simțămînt. Alegerea eroului nuvelei e cît se poate de nimerită. Pentru a zugrăvi simțămîntul unei frici nebune și distrugătoare, i-a trebuit, bineînțeles un om fricos, pentru că numai la un așa om simțămîntul fricii poate să se arate în toată puterea lui grozavă și respingătoare totodată. Se înțelege că între toate națiunile se găsesc oameni fricoși, dar nicăieri, desigur, acest simțămînt nu e așa de întins ca la ovrei. Aicea simțămîntul fricii e supt, ori, mai adevărat zis, era supt, cu laptele mamei. Aicea toate *ascunzăturile* sufletului sînt otrăvite de acest simțămînt otrăvitor, rezultatul unor persecuțiuni îngrozitoare în timp de două mii de ani. În sufletul ovreului, frica de moarte e răsunetul acelor ucideri în masă care erau întovărășite de cîntecul preoților, pentru mai marea glorie a lui D-zeu, [a] aceluia D-zeu care a zis : „Să nu uciți !“

Alegerea eroului pentru zugrăvirea simțămîntului fricii a cît se poate de reușită, și tot așa de reușită e și zugrăvirea simțămîntului.

Autorul nicăieri n-a făcut greșeala să cadă în caricaturism, să-și bată joc de simțămintele ovreului, ceea ce ar fi încîntat pe antisemiți, dar ar fi stricat toată impresiunea nuvelei. De-a lungul nuvelei autorul rămîne serios, îngrozit el însuși de soarta ce-l așteaptă pe Leiba

Zibal, și iată pentru ce el ne sugerează același simțămînt de groază. Ovreiul Leiba Zibal a fost „precupeț, vînzător de mărunțișuri, samsar, telal de straie vechi, apoi croitor și ștergător de pete într-o ulicioară tristă din Iași“, iar pînă a ajunge la așa multiple meserii era băiat într-o dugheană. Aicea i s-a întîmplat un urît accident. El a fost amenințat să fie lovit de un hamal, care era să ucidă pe tovarășul său. Leiba, înspăimîntat, a căzut leșinat și a stat două luni bolnav în pat. Acest accident a trebuit, desigur, să aibă o influență decisivă asupra caracterului lui Leiba, făcîndu-l mai nervos, mai bolnăvicios și mai fricos, iar introducerea acestui accident în biografia lui Leiba e iarăși cît se poate de nimerită. După ce s-a sculat Leiba din pat, „atunci începu lupta grea pentru viață, care se îngreue și mai tare prin căsătoria lui cu Sura... Răbdarea însă ostenește soarta rea. Fratele Surei, hangiu la Podeni, muri, și hanul rămase lui Zibal, care urmă ne-goțul pe seama lui“. Acuma Zibal stă bine, are acea armă care dă forță păcătosului, fricosului și neputinciosului — banul.

„De sărăcie a scăpat Leiba, dar sînt toți bolnavi, și el, și femeia, și copilul : frigurile de baltă. Și oamenii sînt răi și pricinași în Podeni !... Ocări... batjocuri... suduituri... acuzări de otrăvire prin vitriol... Dar amenințările !“ Și tocmai o amenințare îl muncește acum pe Leiba mai mult decît frigurile

Leiba a luat un rîndaș, Gheorghe, un om rău și buclucaș, căruia a fost nevoit să-i dea drumul, iar Gheorghe plecînd i-a zis cu un glas amenințător : „Să mă aștepți în noaptea Paștelui, să ciocnim ouă roși, jupîne... Să știi că ți-am făcut și eu socoteala !“ Leiba a simțit în tot trupul și sufletul lui că amenințarea nu era deșartă. Această simțire a devenit și mai certă cînd, cîtăva vreme după plecarea lui Gheorghe, subprefectul a venit la Leiba să caute pe Gheorghe, bănuind de niște fapte foarte rele. Acuma e sîmbăta Paștelui, se apropie noaptea, scadența amenințării lui Gheorghe, și cu cît ea se apropie crește groaza lui Zibal. Zugrăvirii acestei creșteri continue a groazei e consacrată toată nuvela, și această zugrăvire e făcută cu o mină de artist. În linii largi și hotărîte, cu cîteva cuvinte, Caragiale zugrăvește o întreagă stare sufletească, o stare tulbure și dureroasă. Observațiile psihice sînt adevărate și pătrunzătoare. Cît de

adevărate sînt, de pildă, planurile idilice ce le face Leiba sub influența frigii. Scuturat de friguri și de frică, suflatul lui Leiba trebuie să caute încurajare, să-și facă singur curaj, și iată el începe să facă planuri frumoase : cum se va muta în Iași, va face o dugheană și negreșit într-un loc unde e lume mai multă, unde e comisarul, ipistatul, zgomot, *café chantant*. Și, făcîndu-și curaj la căldura soarelui de primăvară, care începuse să încingă fața mlaștinilor, Zibal adoarme și visează un vis urît. Visul lui Zibal e o frumoasă pagină de pătrundere psihică și artistică. Noi sîntem departe însă de a avea o explicație deslușită și sigură, fiziologică și psihologică a visurilor. Ceea ce știm însă e că visurile sînt impresiunile și imaginile din timpul vegherii, întunecate în somn, și care se combină fără nici un regulator, se combină prin atracțiunile proprii și prin forța unor anumite legi, naturale desigur, dar încă necunoscute nouă. În orice caz, în somn, într-un fel ori într-altul, în combinațiuni fantastice se vor regăsi impresiunile, grijile, dorințele din timpul vegherii. Care sînt impresiunile, grijile și dorințele ce muncesc pe Leiba ? Frica de Gheorghe, frica de singurătate într-un han vechi și singuratic, grija dureroasă pentru soarta Surei și a copilului, frica de ura creștinilor și dorința fierbinte de a fi între oameni, cît mai mulți oameni, care, prin faptul prezenței lor, ar face sigură pozițiunea lui. Și el visează o dugheană în Iași, o grămadă de oameni așa de mare încît ea oprește circulația. Această grămadă de oameni duce dinspre Copou un nebun uriaș și furios. Apropiindu-se de dugheana lui Leiba, jandarmii îi dezleagă furiosului miinile ; nebunul se azvîrle asupra Surei și a copilului și le sfărîmă capetele lovindu-le unul de altul. „O lume întreagă mă lasă cu dinadinsul pradă unui nebun“, vrea să strige din somn Leiba, „dar glasul mut nu se supuse voinții“. În acest vis îl regăsim pe Gheorghe în nebunul furios, dorința de a fi între mulți oameni — în grămada de oameni care conduce pe nebun, persecuțiunea *goilor* \* — în faptul cum jandarmii dau drumul nebunului în dugheană, grija dureroasă pentru soarta femeii și a copilului — în faptul că îi ucide nebunul etc... Și noi sim-

\* [Creștinilor.]

țim că e parcă tocmai acest vis pe care trebuia să-l viseze Leiba. Dar ceea ce e mai important e că această pagină energică și frumoasă adaugă cîteva culori întunecate și grozave pentru tabloul întreg, pentru zugrăvirea groazei lui Leiba. Visul, bineînțeles, trebuia și mai mult să demoralizeze pe Leiba, dar ceva mult mai îngrozitor îl aștepta la deșteptare. Diligența sosește și el află o noutate îngrozitoare : La tactul \* de mai sus al poștei, hangiul ovrei cu femeia și copiii au fost omoriți în groaznice chinuri. „În tăcerea nopții, pierduți în întuneric, un bărbat, două femei și doi copii fragezi, smulși fără veste din brațele binefăcătorului somn de mîna fiarei cu chipul omenesc și jertfiți unul cîte unul“. Ce iad trebuie să se petreacă în sufletul bolnav și demoralizat al lui Leiba la auzul acestei înfricoșate vești ! Caragiale ne zugrăvește impresia lui Leiba numai prin cîteva cuvinte : „Buzele lui Leiba, albite de friguri, urmau machinal gîndul, tremurînd repede. O scuturătură puternică îl apuca între spete ; el intră cu pasul împleticit în gangul hanului“. E noapte adîncă. Bolnav, zdrobit, tremurînd, șade Zibal pe pragul ce dă în gang și ascultă. Împrejurul hanului singuratic, o tăcere înfricoșată. De departe, dincolo de mlaștini și dealuri, se aud clopotele bisericii de la sat, se aud așa de departe parcă inadins pentru a arăta cît de departe sînt oamenii și parcă șoptesc : ești singur, singur, singur. Și în această tăcere se aud din cînd în cînd zgomote nehotărîte, produsuri halucinatoare ale auzului.

Descrierea acestei tăceri e admirabilă : „Zgomote nehotărîte vin din depărtare... Parcă sînt tropote de cai, bubuituri de mai înfundate, convorbiri misterioase și agitate. O încordare înaltă a atenției ascute simțirea auzului în singurătatea nopții ; cînd ochiul e dezarmat și nepuțințios, auzul pare că luptă să și vază“. Dar în această tăcere se aud deodată deslușit, tot mai aproape și mai aproape, pași de cai, de oameni, care vorbesc, și Zibal, apropiindu-se tremurător de ușă, aude vorbele tîlharilor. Descrierea groazei lui Zibal e făcută așa de bine de Caragiale încît dăm aicea toată această pagină frumoasă :

„O oboseală zdrobitoare apăsă pe umerii lui Zibal...  
«Să fie Gheorghe ?»

\* [Stație.]

Leiba simți că i se sting puterile și se așează la loc pe prag.

Între frînturile de gînduri ce se rostogoleau în capul său, el nu putu prinde un gînd întreg, o hotărîre... Aiurîr, intră în dugheană, trase un chibrit și aprinse o lampă mică cu petrol.

E o idee de lumină; fitilul e așa de jos lăsat încît flacăra stă ascunsă în interiorul capsulei de alamă; numai prin grația mașinei apar de jur împrejur niște benzi verticale foarte subțiri de-o lumină aproape cu totul moartă... Dar este destul pentru ca să vadă bine în ungherele cunoscute ale dugheinei... A! e mult mai mică deosebirea între soare și cea mai de nimic scînteie, decît între aceasta și întunericul orb!

Ceasornicul țacănea în perete. Zgomotul acesta monoton supăra pe Zibal. Omul nostru puse mîna pe limba ce se legăna și-i stinse mișcarea. Gura lui era uscată. Îi era sete. Spălă un păhăruț în cada cu trei picioare de lingă tarabă și voi să-și toarne rachiul dintr-un șip; dar gîtul șipului începu să clănțanească tare pe buzele paharului. A doua încercare, cu toată voința lui de a-și birui nervozitatea, nu avu mai mult succes. Atunci, renunță la pahar, lăsîndu-l să cadă domol în apă, și înghiți de cîteva ori din șip. Puse după aceasta la loc șipul, care atingînd scîndura produse o ciocnitură de speriat. Un moment se opri înecat de această impresie. Apoi luă lampa și o puse pe firida ferestrei care da în gang; pe poartă, pe paveaoa și pe zidul dimpotrivă al gangului se zugrăviră niște bande late de-o lumină cu prea puțin mai deasă decît o închipuire.

Zibal se așează iar pe prag întinzîndu-și urechea la pîndă...

Clopote în deal... Toacă pentru Înviere... Care va să zică a trecut de miezul nopții; ne apropiem de ziuă... A! dacă ar trece și restul acestei lungi nopți ca jumătatea întîia!

...O trosnătură de nisip strivit sub talpă!... Dar el e în colțuni și nici n-a mișcat măcar piciorul... A doua trosnătură... Mai multe... E desigur cineva afară, aci, foarte aproape. Leiba se scoală apăsîndu-și pieptul cu mîna și căutînd să întoarcă înapoi un nod rebel ce i se ridică în gît.

...Sînt mai mulți oameni afară... Și Gheorghe!... da, e ticălosul goi... da, a bătut în deal ceasul Învierii!

Goi vorbesc încet:

— «Dacă-ți spun eu că doarme. Am văzut cînd a stins lumina.

— Mai bine; prindem cuibul întreg.

— Poarta o deschiz eu; îi știu meșteșugul. Să-i croim ferestruica... Birna trece pe aici...»

Și se simțiră pipăiturile cu care omul de afară măsură distanța pe lemn...

Un sfredel mare se aude rozînd țesăturile uscate ale blănii bătrîne de stejar... Zibal are nevoie să se rezeme; el se sprijinește în palma stîngă pe poartă și cu dreapta își acoperă ochii.

Atunci, printr-un caprițiu neexplicabil al intinelor jocuri, se produse în urechea omului dinăuntru foarte tare și lămurit:

«Leiba! sosește diligența!»

Era neîndoios glasul Surei... O caldă rază de speranță... un moment de fericire... este iar un vis!... Dar Leiba își trage repede mîna stîngă: virful instrumentului, pătrunzînd de partea asta, l-a înțepat în palmă.

A mai gîndi la scăpare?... absurd...

O sudoare de moarte scaldă tot trupul lui Zibal; omul se înmuie din încheieturi și încet se lăsă să cază în genunchi, ca o vită ce-și pleacă sub lovitura din urmă grumazul, pătrunsă că de acum ea însăși trebuie să se părăsească pe ea însăși.

Leiba nu trezește pe Sura; e o jale adîncă a omului fricos dar iubitor de a nu o face pârtașă la groaza lui. Și cît de adevărată e fraza halucinatoare, parcă zisă de Sura. În frica și groaza ce-i muncește sufletul, trebuie să simtă o nevoie supremă de o licărire de nădejde și încurajare ori cel puțin de înșelare de sine. În suprema efortare, toate forțele psihice se ațîță în acest sens și produc acea frază halucinatoare care îi dă omului o scînteie, cea din urmă scînteie de speranță: „Leiba, sosește diligența...”

Zugrăvirea fricii și groaza e aici făcută cu atita putere încît ne pare că dacă din mîna lui Zibal ar cădea

jos șipul și s-ar strica, zgomotul produs de căderea șipului ne-ar înlemni, ar răsună în creierul și în tot corpul nostru. Pentru a excita într-atita groaza cititorului e trebuință de o mare putere artistică. Această scenă e și cea culminantă; sfârșitul nuvelei însă ne pare cam greșit. În adevăr, să vedem care ar putea să fie sfârșitul nuvelei după ce Leiba cade jos, neavînd nici o forță de rezistență, distrus, gata să primească lovitura de grație.

Una din două: ori Leiba va muri de mîna ucigașă a lui Gheorghe, ori vreo întîmplare fericită îl va scăpa. Cazul întîii ar putea să se încumete a-l zugrăvi numai Dostoievski. Și atunci poate, din pana acestui suflet întunecat, acestui geniu colosal, strivit de un regim politic blestemat, ar ieși una din acele scene îngrozitoare, precum e aceea a uciderii Nastei din romanul *Idiotul*, scenă care provoacă sudori de gheață la cei mai tari organizați nervozicește, halucinațiuni morbide la cei mai slabi. Caragiale a ales cazul al doilea, ceea ce, bineînțeles, era în drept să o facă. Dar Leiba nu numai că scapă, dar încă el însuși pedepsește într-un chip îngrozitor pe Gheorghe. Sfârșitul e prea brusc, prea neașteptat, pare a fi înadîns căutat pentru a produce efect; de aceea nu e pătruns de sinceră emoțiune, și de aceea ne lasă și pe noi reci. Și, să se noteze bine, noi nu credem sfârșitul nereal și imposibil. El poate să fie foarte real și foarte posibil — ce nu poate să se întîmple în realitate? —, dar din imensa cantitate a posibilității reale artistul alege pe aceea care mai cu seamă e caracteristică personagiilor lui și care ajută la producerea impresiunii totale. Și tocmai așa nu e sfârșitul nuvelei. Cînd Leiba prinde în laț mîna lui Gheorghe și începe s-o frigă cu lampa, această carbonizare a mînei ne produce, în loc de groază, scîrbă. Cuvintele evreului cu care se mîntuie nuvela sînt cam teatrale. De altmîntrelea noi nu voim să șicanăm pe Caragiale cu acest sfîrșit. Știm foarte bine că nu se poate face caz de o greșeală care poate să fie îndreptată prin suprimarea unei pagini dintr-o scriere. O singură observație mai avem de făcut: nuvela e prea scurtă. Caragiale are un mare merit: că e cît se poate de sobru, evită orice umplutură, de aceea toate scrierile lui au o construcție așa de puternică. În nuvela *Făclia de Paște*, această sobrietate și scurtime pare a fi exagerată. Cadrul e destul de larg pentru o nuvelă mai mare. Sînt locuri

care ne par mai mult un concept minunat pentru o nuvelă. Acesta ne pare a fi neajunsul principal al acestei admirabile nuvele, care e una din cele mai bune din cîte s-au scris pînă acuma. Aceia care știu să citească, să înțeleagă și să pătrundă întru atita într-o lucrare artistică încît în ea să vadă pe artist, pentru aceia, chiar de la aparițiunea nuvelei, era vădit că artistul, care ne-a făcut minunate comedii, va fi în stare să facă și drame puternice. Pentru un așa cititor, drama *Năpasta* nu era deloc ceva surprinzătoare.

\*

*Năpasta* a făcut mult zgomot, ceea ce e, desigur, o mare raritate în țara noastră. Acest fapt arată deja că toți au simțit că drama lui Caragiale e o lucrare meritorie, au simțit chiar aceia care i-au fost ostili. În acest articol vom vorbi despre *Năpasta* și foarte puțin despre ceea ce s-a scris despre ea, iar polemica cu criticii *Năpastei*\* voi face-o într-un articol deosebit. În *Făclia de Paște*, Caragiale a zugrăvit groaza și frica de moarte. În drama *Năpasta*, Caragiale zugrăvește o altă stare sufletească: groaza care cuprinde sufletul după o crimă comisă, remușcarea și frica ispășirii acestei crime. Subiectul e mai apropiat de Dostoievski, e mai același ca în *Crimă și pedeapsă*. Este oare aici un plagiat, cum păreau a zice unii critici? Nimic mai greșit. *Năpasta* e o lucrare originală a lui Caragiale. Într-un articol frumos, d-l N. Iorga arată foarte bine deosebirea între personagiile mistice și religioase ale scriitorilor ruși și între Dragomir al lui Caragiale. Dar cauza deosebirii ne pare în parte explicată greșit. D-l Iorga explică această diferență prin deosebirea modelelor pe care le-au avut înaintea lor scriitorii ruși dintr-o parte și Caragiale din altă parte. Un Tolstoi, spre exemplu, în *Puterea întinericului*, a avut înaintea lui țărănimea rusă mistico-religioasă ca toți slavii, iar Caragiale a avut înaintea lui țărănimea română, nereligioasă și imorală, ca toate clasele inferioare la popoarele romanice. În aceste cuvinte, se înțelege, e o mică parte de adevăr, dar cea mai mare e greșită. Ceea ce deosebește pe doi scriitori e, nici vorbă, și obiectul observațiunii lor, dar mai mult e subiectivitatea scriito-

\* [Vezi volumul de față, p. 396—431.]



rilor. Dacă Nikita la Tolstoi și Raskolnikov la Dostoievski își mărturisesc singuri crima, pentru a o ispăși, pe cînd Dragomir al lui Caragiale fuge de această mărturisire și ispășire, explicarea acestui fapt nu trebuie căutată exclusiv în diferența între poporul rus și poporul român, ci în diferența temperamentului, intelectului și caracterului scriitorilor. Poporul rus fuge tot atîta de pedeapsă ca și oricare alt popor și nu e mai puțin imoral, nici mai mult religios, în marea majoritate a lui, decît popoarele romanice. Ceea ce deosebește, spre exemplu, scrierea lui Dostoievski de a lui Caragiale, în afară de gradul talentului ori genialității, e deosebirea temperamentului, intelectului, organizației psihice a scriitorilor, și deci deosebirea simțămintelor multiple încorporate în scrierile lor. Și, pe cît se deosebesc aceste multiple însușiri sufletești și combinațiunea lor, pe atîta se deosebesc și creațiunile scriitorilor. În zugrăvirea lui Dragomir și Ion, Caragiale a pus un șir întreg din propriile sale simțiri de înduioșare, frica, groaza, o parte din propriul său suflet, și iată de ce, mai ales, creațiunea lui e originală și de un mare merit.

Cum am zis deja, simțirea principală care e zugrăvită în *Năpasta* e groaza remuscării și groaza de ispășirea unei crime comise. Aceste simțăminte Caragiale le-a sugerat unui om imaginar, dar viu, Dragomir, și prin el ne sugerează aceleași simțăminte care l-au însuflețit pe el, artist. Dragomir este dar persoana principală a piesei, persoana centrală, iar Anca și Ion persoanele secundare. Aceia care au văzut în Anca o persoană tot așa de importantă ca Dragomir, și chiar mai importantă, aceia n-au înțeles piesa lui Caragiale. Chiar unele neajunsuri ale piesei, în parte, sînt condiționate prin faptul că interesul, mai tot interesul lui Caragiale e concentrat asupra persoanei principale. Anca e în piesă mai ales pentru a supune unei neîntrerupte torturi conștiința criminală și bolnavă a lui Dragomir și a face astfel să reiasă tot caracterul și tot martirologul lui, și deci să se manifeste acele simțăminte pe care a voit să le zugrăvească artistul. Dacă acest rol supus pe care îl joacă Anca e de folos pentru manifestarea simțămintelor și caracterului lui Dragomir, e însă un neajuns pentru zugrăvirea caracterului Ancăi. Neavînd în piesă o viață personală proprie, trăind, cum am zice, mai mult ca o

răsfîrîngere a conștiinței bolnave a lui Dragomir, Anca în piesă e citeodată prea unilaterală, prea făcută ca dintr-o bucată. Al doilea tip, tot așa de secundar ca și Anca, e Ion nebunul; acest din urmă însă e mai reușit decît Anca și, îndeosebi, e mult mai plăcut publicului. Care să fie pricina — nu putem noi oare găsi această pricină a deosebirii în reușita a două tipuri chiar în concepția dramei?

Să studiem mai de aproape aceste tipuri, să vedem care e rolul și atribuțiunea Ancăi în *Năpasta*? Ea e răzbunătoare. Prin aduceri-aminte, prin aluziuni răutăcioase, prin refuzul celei mai mici mîngîieri sufletului tulburat al lui Dragomir, prin muștrarea veșnic gîndită, dar nicideodată spusă, ea chinuiește conștiința bolnavă a lui Dragomir, îl omoară psihicește pentru a-l da pe urmă pe mîna justiției. Prin concepția întîia, aceasta e menirea ei, dacă putem să ne exprimăm așa, în dramă. Prin împlinirea acestei meniri, ea ajută la desfășurarea acțiunii, pentru manifestarea caracterului ei și al lui Dragomir, pentru sugerarea acelor simțăminte pe care a vrut să le sugereze autorul, pentru impresiunea totală dramatică. Ce rol și menire în *Năpasta* are Ion? El, de asemenea, răzbună moartea lui Dumitru cirezarul asupra lui Dragomir, ca și Anca, dar felul răzbunării e cu desăvîrșire diferit. Suferințele pe care le produce Ion lui Dragomir nu sînt produse direct, cu voie, ci indirect și fără voie. Dragomir suferă mult de gîndul că Ion pădurarul, un om inocent, e închis din cauza lui în ocnă, suferă și mai mult cînd se întîlnește cu Ion și vede cu ochii groaznicele lui suferințe. Caracterul lui Ion, ca și al Ancăi, e unul din factorii care-l torturează pe Dragomir, dar felul torturii e deosebit. În adevăr, ceea ce mai ales face pe Dragomir să sufere așa de mult e că Ion e bun, blînd, suferă în tăcere și cu resemnarea unui copil nefericit și bolnav. Dacă Ion ar fi fost un ticălos, un rău, un om crud, Dragomir ar suferi mai puțin, el s-ar fi mîngîiat cu gîndul că un așa ticălos nici nu merită altă soartă. Dar, așa cum este Ion, el provoacă o înduioșare pînă la lacrimi cititorului, iar lui Dragomir, afară de înduioșare, îi mai provoacă un iad de suferințe. Ion, dar, asemenea torturează pe Dragomir, face să se desfășoare caracterul și toate simțămintele de groază ale lui Dragomir, face să se desfășoare acțiunea, ridică puternic impresiunea

dramatică, dar toate acestea le face și trebuie să le facă cu totul altmintrelea decît Anca. Pe cînd cea dintîi îl torturează pe Dragomir cu deplină cunoștință și voie, Ion o face cu totul fără voie, fără conștiință, prin faptul propriei sale suferințe. De aici însă decurge și marea deosebire care trebuie să fie între aceste două caractere, chiar după concepția dramei. Cu cît Anca va fi mai neînduplecată, va lovi mai tare, va tortura mai groaznic și mai priceput, cu cît într-un cuvînt ea va fi mai rea, cu atît acțiunea dramatică va fi mai puternică, impresiunea mai mare, creațiunea artistică mai reușită. Cu cît, din altă parte, Ion va fi mai bun, mai blînd, mai gingaș în simțămintele omenestii, cu atît remușcarea și suferințele lui Dragomir vor fi mai tari, cu atît drama va fi mai puternică. Chiar după întîia concepție a dramei, Anca trebuie să fie cît se poate de neînduplecată și rea, iar Ion cît se poate de bun, blînd, iertător. Putem să ne explicăm acum și unele neajunsuri în zugrăvirea caracterului Ancăi, și pentru ce Ion a produs o impresie bună publicului, pe cînd Anca a fost primită cu o nemulțumire aproape generală de publicul spectator.

Anca, cum am zis, e o răzbunătoare *per excellentiam* și o răzbunătoare conștientă. Răzbunarea însă, și mai cu seamă răzbunarea lentă, prin torturi îndelungate, e foarte antipatică, ea jighește cele mai bune simțăminte omenestii de simpatie, iubire și solidaritate socială. Nu e vorba, a fost o vreme\*, și nu o vreme depărtată, cînd această răzbunare părea foarte logică, ofensînd simțămintele, eră justificată prin rațiunea aceea anume că se credea în liberul arbitru. Atunci cînd se credea în libera voință a omului, cînd se credea că omul poate să facă ori să nu facă crima, după libera lui voință, atunci acela care a făcut-o era imens de vinovat, pentru că putea foarte bine să nu o facă, trebuia numai să nu voiască, atunci răzbunarea era întrucîtva logică, trebuia să fie chiar impusă contrariu simțămintelor, ca o datorie morală.

Acuma însă, cînd concepția de liber arbitru se repauzează sub colburile învechite ale arhivelor și ale citorva

\* La sălbatici, unde răzbunarea e un fapt absolut necesar pentru existența tribului, ea provoacă cu totul alte simțăminte, dar noi nu vorbim de vremuri așa de ndepărtate, cînd eram încă în stare de sălbăcie.

creieri metafizici, acuma, cînd știm că faptele tuturor oamenilor, deci și ale criminalilor, sînt determinate prin ereditate și prin influența mediului cosmic și social, și mai ales a celui social, acuma pentru utilitate socială putem cere ca societatea să închidă pe criminali, să-i facă nevătămători; dar răzbunarea devine un nonsens, devine o dublă monstruozitate, și din punctul de vedere al sentimentelor și din punctul de vedere al rațiunii. Pentru omul modern, caracterele care sînt capabile de o crudă și îndelungată răzbunare sînt eminamente antipatice. Anca dar e un caracter crud și antipatic. Sînt mulți artiști care nu pot să se afunde în toate îndoiturile și ascunzătorile unui suflet și unei inimi rele pentru a-i da viață într-o creațiune artistică. Iată pentru ce Anca e mai puțin reușită decît alte tipuri ale lui Caragiale și, mai ales, pentru ce Ion a fost mult mai bine înțeles de publicul spectator. De altmintrelea, dacă zic că Anca e mai puțin reușită decît celelalte tipuri, sînt departe de a nega posibilitatea unui astfel de tip, cum au făcut-o mai toți criticii *Năpastei*. Eu nu numai cred că un așa tip e foarte posibil în viață, dar că e și zugrăvit mai totdeauna drept.

Anca e o femeie rea, cum sînt unele femei: ea nu e capabilă de izbucnirea deodată a unei cruzimi îngrozitoare, ci e rea prin acumularea cruzimilor mai mici, care însă, în sumă, sînt mai înfricoșate decît o cruzime mare; ea nu va ucide deodată, ci va supune pe jertfa ei unei torturi continue și lente; ea nu e violentă, ci insinuitoare; ea nu e sinceră, ci prefăcută, își ascunde ghearele ca o pisică. A face rău pentru o așa femeie e o petrecere, și, dacă n-ar avea prilej de a face un rău mare, de a răzbuna moartea unui bărbat, ea s-ar ocupa cu clevetiri și intrigi de mahala. Anca e rea, ca o femeie și ca o roabă. Tipul unei asemenea femei e zugrăvit în Anca de Caragiale drept, cu pricepere. Dacă am zis că ea e mai puțin reușită decît alte tipuri, e pentru că uneori e prea unilaterală și nu se simte cea mlădiere sufletească, cum se simte la alte tipuri. De altmintrelea, de vom lua în considerație că astfel de tipuri sînt extrem de greu de zugrăvit și că e un tip care repugnează temperamentul artistic al lui Caragiale, va trebui să recunoaștem că autorul a învins greutăți foarte mari în zugrăvirea acestui tip, și că meritul lui deci e cu atît mai

mare. Dacă însă publicul în general a primit așa de rău tipul Ancăi, pricina e, între altele, că, nu numai la noi, dar și în țările mai culte, tipurile antipatice, ca Anca, nu sînt pricepute și gustate de publicul spectator. Să încercăm acum să ne dăm seamă mai amănunțit despre piesa lui Caragiale, urmînd-o pas cu pas.

\*

Sînt nouă ani de atunci. Dragomir, din gelozie și pentru a lua pe femeia iubită, ucide pe bărbatul ei. După un an, el ia de nevastă pe Anca, nevasta ucisului. Pe cînd Dragomir a ucis pe Dumitru în pădurea Corbenilor, trecea prin pădure Ion pădurarul. El găsește cadavrul, îi ia amnarul, luleaua și tutunul, se umple de sînge și în așa stare e arestat. Toate dovezile sînt contra lui. Bătut, torturat pînă ce capătă o boală psihică, el recunoaște că a ucis pe Dumitru; e judecat și trimis la ocnă. Sînt nouă ani de atunci, și la ridicarea cortinei găsim pe Dragomir, Anca și Gheorghe, învățătorul din sat, stînd împrejurul unei mese în cîrciuma lui Dragomir. Gheorghe citește gazeta unde e tipărit că Ion pădurarul, nebunul, a fugit de la ocnă. Cu convorbirea asupra acestei întîmplări se începe acum scena I a actului I. Într-un mod brusc și puternic, Caragiale ne introduce în drama lui. De la primele fraze pronunțate de Dragomir și Anca începe să se lămurească tot sensul dramei care s-a petrecut în timp de nouă ani trecuți și ai cărei martori n-am fost, precum și sensul dramei ce va urma, ai cărei martori vom fi. Dialogul, pe cît e de natural, pe atît e și de adevărat. Fiecare frază zugrăvește o stare sufletească, fiecare frază explică și evenimentele trecute și ceea ce se petrece și ne dă o intuiție despre ceea ce se va petrece. De la întiile cuvinte îl vedem pe Dragomir așa cum este el, om bun, simțitor, iubitor, dar care a avut o imensă nenorocire, să facă o crimă, să ucidă. Și această crimă îl strivește sub greaua ei povară, îl chinuiește și prin remușcare, și prin frica că odată va veni o răsplată groaznică pentru crima lui. Și, cum începe să vorbească Dragomir, se simte furtuna ce bîntuie sufletul lui. Dragomir e nervos, rău, la fiecare vorbă a lui Gheorghe răspunde răstit, vederea Ancăi îl supără într-atîta încît el

strigă, răcnește. Dar strigările acestea nu sînt ale unui om puternic, ale unui despot, care printr-un răcnet impune voința lui tuturor ce-l înconjoară; nu, sînt răcnete ale unui laș neputincios, nenorocit, care prin strigăte vrea să-și ascundă neputința și păcătoșenia, prin zgomotul propriei sale voci vrea să asurzească zgomotul furtunii ce bîntuie sufletul lui. Și iarăși de la întiile cuvinte pronunțate de Anca se simte că, suferindă, dar rea, ba liniștită în aparență, ba cicălitoare, care te duce la desperare, ea e stăpîna casei; cu toate răcnetele lui Dragomir, ea e adevărata stăpîină a situației. Și tocmai această liniște aparentă a Ancăi, pentru care el a făcut crima ce-l strivește, această liniște rece, întovărașită de muștrări vecinice, scrise pe față, niciodată pronunțate de-a dreptul, totdeauna zise pe-nconjur, îl desperează într-atîta pe Dragomir încît el se trădează la fiecare vorbă. Dacă ea ar începe să-i facă muștrări de-a dreptul, spunîndu-i „Tu ai ucis“, i-ar fi poate mai ușor, dar așa, această liniște rece și plină de muștrări îl desperează întru atîta încît într-un paroxism de mînie și desperare el strigă la Anca... „Ce vrei? ce te uiți așa la mine?... Ce gindești?... Eu l-am omorît?... Da? spune! (o smucește)“. Iar ea, liniștită și hotărîtă:

Anca: Dragomir? ești nebun? (*iși face cruce*).

Dragomir: Nebun?... Spune... (*o smucește*).

Anca: O! nebun...

Dragomir: Nu, să spui... Din două una: ori crezi că l-am omorît eu...

Anca: Poftim! asta-i vorbă de vorbit!

Dragomir: Da... și atunci de ce mai trăiești cu mine... ori nu crezi și atunci de ce mă chinuiești pe mine?... Ce ai cu mine? Lasă-mă în pace pe mine cu Dumitru al tău (*o împinge de mîină și suie, ea vrea să facă un pas spre el*). Lasă-mă în pace (*același joc*). Lasă-mă în pace!

Cît de adevărat, cît de natural și cît de bine e acest „Lasă-mă în pace“ adresat Ancăi, care nu-i zice nimica și, cu toate acestea, îi tulbură toată pacea sufletească. Ar fi de citat aicea toată scena întîia și a doua, și eu n-am de gînd să reeditez *Năpasta*; voi cita numai o singură frază, care îmi pare foarte caracteristică. Gheorghe întreabă pe Dragomir să-i spună ce e judecată cu jurați... „Ce face, ce zice omul pe care-l judecă?“

*Dragomir* : Ce să facă?... stă și el între puști și așteaptă să se isprăvească mai degrab'...

Acest răspuns, analizat mai de aproape, conține în el o imagine a întregii *Năpaste* și o dovadă a puterii artistice a lui Caragiale. Mai întâi acest răspuns dat de necăjitul Dragomir, dat așa de mintuală, e atât de natural și adevărat încât ne pare că nici nu putea fi altmintrelea : „Ce să facă?... stă și el între puști și așteaptă să se isprăvească mai degrab'...” Dar, fiind așa de natural, el totodată e o puternică imagine a unui om judecat de jurați dată în câteva cuvinte. „Stă și el între puști...” ne arată imaginea externă a acestei judecăți : „Așteaptă să se isprăvească mai degrab'...” arată starea chinuită sufletească a celui judecat. Dar e încă ceva, mai ales, interesant în această frază. Oare fiecare judecat va aștepta „să se isprăvească mai degrab'...” ? Desigur că nu. Un om nevinovat, un om puternic și sigur de nevinovăția lui va aștepta liniștit și negrăbit ; un om slab, nevinovat, dar care se teme să nu fie osîndit pe nedrept va dori chiar prelungirea judecății, temîndu-se de momentul pronunțării sentinței. Un criminal îmbătrînit în crime și rele va vedea în judecată o petrecere și va dori să nu se isprăvească așa *degrab'*... pentru că, în definitiv, în timpul judecății tot e mai bine decît la ocnă. Dar este un criminal care, în cazul cînd ar fi adus înaintea judecătorilor, ar dori în adevăr să se isprăvească mai degrab'... să-l bage în fundul ocnei, dar mai curînd. Acest criminal e însuși Dragomir. Chinuit de o luptă internă ce durează nouă ani, distrus de remușcare și de frica ispășirii, slab, laș, fricos, stînd între puști înaintea judecătorilor, neputînd răbda mai mult suferința și rușinea, el va dori, desigur, să se sfîrșească odată. Un om slab, fricos, distrus nervozicește va răbda mai curînd o grozavă lovitură a soartei decît o îndelungată amenințare a acestei loviri, un așa om va gîndi : fie și mai rău decît acumă, numai altmintrelea cumva. Și deci un Dragomir stînd între puști, neîndoielnic, va aștepta să se isprăvească mai degrab'... Cînd Gheorghe dar a făcut întrebarea : „Ce face, ce zice omul pe care-l judecă?” , în partea inconștientă psihică a lui Dragomir s-a petrecut o dramă întreagă. Inconștient el s-a pus între puștile, pe

care le-a văzut la judecata lui Ion și care i-au fost aduse în memorie prin întrebarea lui Gheorghe, el a trăit parte din simțămintele pe care le-ar fi avut dacă ar fi fost adus înaintea judecății, și răspunsul necăjit e rezultatul acestei drame interne, ce s-a petrecut în câteva secunde. Acest răspuns al lui Dragomir, ghicit prin intuiție de artist, ghicit prin simpatie și prin înrîndirea care există între artist și creațiunile sale, acest răspuns e azvîrlit acolo așa, fără poate ca autorul însuși să priceapă adevărata lui valoare. În scena a III-a, între Anca și Gheorghe începe să se deseneze cu mai mare precizie caracterul Ancăi. Rea și implacabilă, cuprinsă de ură și răzbunare, ea nu vede altceva în calea ei decît ură și răzbunare, iar pentru atingerea acestui scop ea este gata să jertfească tot, și pe sine, și pe alții, ea n-are scrupule. Gheorghe o iubește, ea nu-l iubește, dar are nevoie de el, ca d-un instrument orb pentru răzbunare ; sa, și de aceea se prefacă că-l iubește și vrea să-l împingă la ucidere. Și, făcînd această nelegiuire, împingînd pe omul care o iubește la crimă, la pierzania lui, la uciderea lui Dragomir, ea n-are pic de remușcare. Cînd Gheorghe pleacă, ea într-o singură frază își exprimă părerea de rău pentru soarta lui Gheorghe : „Gheorghe, Gheorghe, ce păcat te mină pe tine?” Nu este ea dar care-l mină la păcat, ci păcatul care-l mină pe Gheorghe. Și chiar această frază, produsul unei logici femeiești, e spusă așa în treacăt, în colo toate gîndurile ei sînt concentrate în altă parte, și anume : „O fi în stare băiatul ăsta ușurel de cite se laudă?” Vine în casa ei Ion, un nenorocit care ar putea să înduioșeze și o fiară prin nefericirea sa, iar ea, după ce află cine e el, se hotărăște să se slujească de el ca de o unealtă pentru răzbunarea sa. Această robire unui singur simțămînt face din Anca un tip prea unilateral. E drept însă că femeile, mai mult decît bărbații, pot să fie stăpînite de un singur simțămînt. În scena a V-a apare Ion. Deși el apare în scena a V-a, dar spectatorii ori cititorii îl cunosc în parte de la scena I-a. Acolo, din convorbirile lui Dragomir și Anca, noi ghicim că Ion e nevinovat, iar gazeta citită de Gheorghe zice că el e bun, blînd și că probabil a căzut în ocnă părăsită. Înainte dar de a-l vedea, noi compătîmim deja pentru Ion, și această compătîmire ajunge o sim-

patie adîncă cînd la apariția lui el se roagă frumos de Anca : „Nu mai poci... (rugîndu-se frumos). Dă-mi ceva să mînc, fă-ți pomană... mi-e foame“. Ori cînd, naiv și confidențial, el se confesează : „Vezi,... că eu sînt nebun“. Și această simpatie și compătimire ajunge la o înduioșare pînă la lacrimi cînd, la întrebarea Ancăi : „Din ce ți-a venit ?!“, el răspunde : „Din bătaie... și cînd mă sperii mă-apucă, fie pe pustii locuri ! Și cînd e să m-apuce îmi vine înții cu grijă și cu scîrbă, și pe urmă cu spaimă... și mă arde (arată moalele capului), eu am o bubă aici înăuntru... da-mi dai ?“ Cît de sobru și cît de puternic și simțit ! În scena a V-a se lămurește caracterul lui Ion, care e bunătate, blîndețe, naivitate mare și gingășie, aflăm asemenea boala lui Ion și cauzele ei, care sînt bătaia unor oameni cruzi și mizerabili care pentru a descoperi o crimă au făcut o altă crimă înzecit de mare, o crimă mult mai monstruoasă. Tot aici se precizează felul boalei lui Ion. Aceasta e frica ori mania persecuțiunii și dedublarea personalității. Cînd Anca, imediat după venirea lui Ion, vrea să-l dea afară, el răspunde : „Mă duc... să nu mă bați... să nu dai !“ Iar cînd Anca îl întreabă cine l-a bătut și de ce el răspunde : „Degeaba... Eu eram pădurar la Corbeni...“

Anca (*aparte*) : Pădurar la Corbeni... (*tare*). Cine te-a bătut ?...

Ion : La judecată... că nu vroiam să spui.

Anca (*cu nerăbdare*) : Ce ?

Ion : De ce l-am omorît.

Dacă cineva va citi acest monolog [dialog] fără atenție. atunci de bună seamă nu va vedea contrazicerea care există în răspunsurile lui Ion. Această contrazicere însă zugrăvește o întreagă stare sufletească. La înțîia întrebare : de ce l-au bătut, el răspunde : „Degeaba“ ; el știe dar că nu e vinovat, că n-a ucis, dar imediat după aceea răspunde așa, parcă el a ucis. De unde această contrazicere ? Iată cauza ei : Cînd Ion a fost dat judecătii, el știa că n-a ucis, și aceasta a afirmat-o înaintea judecătorilor. Și atunci s-au început acele bătăi sălbătice care i-au făcut lui Ion bubă la cap, cu scop de a-l face să mărturisească că el a omorît. Sub torturi el a mărturisit că a

omorît, și torturile au încetat. În conștiința, dar, a lui Ion, negațiunea „N-am omorît“ era asociată cu dureri și torturi, iar afirmarea „am omorît“ cu scăparea de torturi. Nu e deci de mirare faptul că în organizația psihică a lui Ion, alături de conștiința „N-am ucis“, s-a așezat altă conștiință, „Am ucis“, și de aceea necesarmente dedublarea conștiinței și dedublarea personalității. În Ion trăiesc doi oameni, care se luptă în el, care se arată succesiv pînă ce, în scena dinaintea sinuciderii, ei se despart cu desăvîrșire, și atunci Ion vede cum îl torturează pe celălalt Ion și, plin de groază, strigă : „Au să-l omoare, au să-i sfărîme țeasta capului“. În scena a VIII-a se manifestă minunat lupta continuă ce duc Ana și Dragomir și modul cum o duc. Toată scena respiră adevăr și naturalitate. Dragomir e cam beat, de aceea e și mai expansiv, se trădează la fiecare vorbă și, totodată, se teme să nu se trădeze :

Dragomir : Dacă nu te cunoșteam eu pe tine, eu era să fiu altfel de om... (*bea și oftează*). He, he ! Ce om era să fiu eu... Dar s-a dus... acu degeaba... las-o încurcată !

Toată scena e tot așa de naturală și tot așa de adevărată ca țesătură psihică. Iată încă un mic exemplu. Dragomir vrea să plece în lume și de aceea, și încă fiindcă e cam beat, e expansiv, simțămintele lui către Anca debordează :

Dragomir : ... Anco, Anco ! (*îi face șovăind semn să vie după el*) aide ! ... aide, tu, n-auzi ? miine dimineată plec... Tu ! de ce nu mă iubești, tu, pe mine ? (*o apucă*)

Anca (*vrînd să-l depărteze*) : Lasă-mă...

Dragomir : Nu te las... (*o ține cu d-asila*).

Anca (*fixîndu-l*) : Abă, Dragomire, ții tu minte alaltăieri la pomană — că uitai să te întreb — cînd a venit rezervistul ăla, de ce ai fugit ?

Dragomir (*o lasă și o împinge ușor încolo*) : Ăla de seamănă grozav cu Dumitru...

Asta e tortura la care a fost supus un om ani întregi ; ce mirare e că la sfîrșit el e lipsit de orice viață și hotărîre ?



Actul al II-lea. Anca, într-un lung monolog, își exprimă nehotărârea, neștiind ce să facă : să-l omoare în somn ori să-l scoale și să-l lovească ca să știe pentru ce moare și de la cine îi vine moartea. În vremea asta, Dragomir se deșteaptă și vine pe scenă îngrozit. El a visat un vis grozav. Când s-a dus să se culce, Anca i-a spus : „Închină-te... să nu visezi urit“. Și poate aceste cuvinte i-au sugerat un vis rău : un cap de mort, care îl mușca.

Scena între Dragomir, Ion și Anca e admirabilă. Povestirea lui Ion, cum a fugit de la ocnă, e admirabil de poetică, cu toată simplitatea ei. Aici, în Ion pădurarul, se simte urmașul acelor genii anonimi care au creat *Miorița* și *Mihu Copilul*. „Pe urmă, vere, m-am dus la fîntîna de sub deal și am pus donițele... ei ! era frumos și cald... și era pădurea singură... doar într-o tufă fluiera o mierlă“. Și cît de gingașă e imaginea veveriței, trimisă de Maica Domnului, pe care o vede în halucinație Ion și care, fugind din cracă în cracă, îl face să rămînă rătăcit. Introducerea imaginii naturii luminoase, calde și frumoase în mijlocul scenelor întunecate ale îngrozitoarelor suferințe omenești e admirabil de frumoasă, ca contrast. Anca și Dragomir, fiecare în felul lor și conduși de alt simțămînt, caută să convingă pe Ion că nu el a omorît pe Dumitru. Dragomir pentru că e pătruns de remușcare și compătimire pentru Ion, Anca pentru că vrea să aibă cea din urmă dovadă a vinovăției lui Dragomir și pentru a-l mai tortura. Și între acești doi oameni, care lucrează din motive așa de diferite, stă Ion și, cu o convingere pe care i-o dă cea de-a doua personalitate, creată de torturatori, afirmă că, da, el a omorît. N-au găsit oare la el tutunul, luleaua și amnarul lui Dumitru ? Cîte puțin însă în Ion se redeșteaptă a doua personalitate. Când Anca afirmă cu tărie, arătînd pe Dragomir : „Iată cine a ucis“, Ion rămîne prost de tot și rîde pe înfundate. Și, numai cînd Dragomir pornește asupra Ancăi, în Ion, împreună cu compătimirea pentru Anca și dorința de a o apăra, se redeșteaptă personalitatea cea dintîia și adîncă obidă pentru toate chinurile suferite în zadar. Și împreună cu această obidă arzîndă se redeșteaptă pentru un moment ura contra lui Dra-

gomir — cauza tuturor nenorocirilor lui. Tot sufletul lui Ion e cuprins pentru un moment de ură, și el se năpustește asupra lui Dragomir, învîrtindu-l în loc.

Tot sufletul amărit al lui Ion se duce în cuvinte pline de mustrare, umplînd de durere și jale inima lui Dragomir și a publicului spectator.

Ion : Atunci, dacă l-ai omorît tu, pe mine de ce m-a închis, mă ? ... de ce m-a chinuit ? ... de ce m-a lovit în cap ? de ce ? (*il zguduie și-l împinge în față, lîngă masă ; Dragomir palid cade gîfîind pe un scaun...*) Dacă tu ești vinovat (*obidîndu-se treptat și arătîndu-și moalele capului*), de ce mi-a făcut mie bubă aici înăuntru ? (*se vaită*) Mă doare !... Mă doare !...

• • • • •

Măi !... este la noi o ocnă părăsită... În fund e o baltă neagră... Dacă arunci o piatră-n fund, numa, de departe, din inima pămîntului, începe să auie, și auie tot mereu, și tocm-a doua zi tace, cînd zice Maica Domnului : destul !... Acolo trebuie să vii tu cu mine... să te iau de gît (*il înhață*), să te ridic și să te arunc în fundul bălții ... așa !... Haide ! haide !... (*il tîrăște ; Dragomir se zbate*).

Ca un om cu o pătrundere psihică admirabilă, Caragiale nu lasă pe Dragomir să se apere cu tărie contra lui Ion. Pătruns de jale, remușcare și conștient de vinovăția lui, Dragomir se zbate, nu se apără. Și tot așa de pătrunzător e Caragiale cînd, la cea dintîi amenințare a Ancăi, Ion furiosul se face iarăși Ion nebunul blind și sfios. Anca e aceea care prin afirmările ei i-a sugerat toată forța ; cînd Anca însă pornește asupra lui Ion strigînd : „Nebunule, îți crăp capul !“, el pierde deodată motorul și resursa forței și urii lui și se retrage sfios. Această scenă e de un mare dramatism. Dar dramatismul ajunge la o înălțime încă necunoscută în literatura noastră în scena următoare : Ion pleacă, Anca fuge după el, îl întoarce, și el rămîne singur cu Dragomir. Dăm aici o parte din această scenă minunată.

• • • • •

Ion : Mi-e foame, dă-mi să mănînc (*șade*). Șezi și tu (*bea*). Bea și tu. (*Dragomir se supune ; — după o*



*pauză lungă*). E unul la noi la ocnă... Ce om bun, vere ! cum mă miluiește el pe mine : mănîncă numai cite-o fă-rămîță, și tainul lui mi-l dă mie !... Așa a fost ucis pe tată-său, și-l băgase pe frate-său la ocnă... Pe urmă, vezi ce l-a învățat pe el Maica Domnului, să vie la ocnă și să spuie : eu am răpus pe taica, lui neica să-i dați dru-dați drumul, că nu e vinovat... (*simplu*) Iac-așa.

*Dragomir (din ce în ce mai mișcat)* : Și...

*Ion* : Și i-a dat drumul lui frăține-său, și l-a închis pe el.

*Dragomir* : Pe el...

*Ion* : D-apăi !... Într-un tirziu după aia, a aflat el că frăține-său umblă să moară, și s-a rugat să-l lase de la ocnă, să meargă acasă cu soldați, numai pentru trei zile, că zice că : ce-am avut eu cu taica aia a fost altă socoteală ; dar nu voi să plece alde neica pînă nu m-o ierta...

*Dragomir* : Și l-a iertat ?...

*Ion* : Da de unde !...

*Dragomir* : Nu l-a iertat ?...

*Ion* : Nu, n-a voit să-l lase de la ocnă să meargă...

*Dragomir* : Și frate-său a murit așa ?

*Ion (dă din cap, bea, apoi se uită lung la Dragomir)* : Mă Dragomire, tu ești sănătos și cu mintea întreagă, și o să trăiești bine... și eu... (*zimbînd trist*) o să mor așa ... necăjit, bătut și nebun ! (*se ridică*).

*Dragomir (foarte pătruns)* : Ioane !...

*Ion* : Vezi... Tu la ce n-ai venit să spui pe cum că Ion nu-i vinovat !... Pe Ion l-ați bătut în cap degeaba... Luați-mă pe mine. Ce-am avut eu cu Dumitru e altă socoteală, dar pe Ion lăsați-l săracul ! (*cu obidă adîncă*) și Ion s-ar fi rugat la Maica Domnului buna pentru păcatele tale... Vezi ! ... vezi (*plînge liniștit*).

*Dragomir (plînge înfundat)* : Ioane, eu caut să te scap pe tine ... Tu să nu mai mergi, nu mai trebuie să mergi înapoi la ocnă...

*Ion* : Da unde o să mă duc eu ?

Cît de puternică, cît de dureroasă e această scenă ! În mijlocul dramei, care se desfășoară înaintea ochilor noștri, artistul face să apară o altă dramă tot așa, poate și mai dureroasă. În mijlocul durerii și compătimirii ce

ne inspiră Ion și Dragomir, alți oameni cer compătimirea și înduioșarea noastră. Prin citeva cuvinte zise de Ion, o dramă întreagă, o dramă asemănătoare cu *Năpasta*, ni se naște în imaginația noastră. Departe, nu se știe unde, în condiții ce nu se știu, un om a făcut o crimă înfricoșată ; a ucis pe tatăl său. Judecătorii au luat pe fratele ucigașului, poate l-au chinuit ca pe Ion și l-au făcut de a mărturisit o crimă pe care n-a făcut-o. Și atunci l-au închis în acea ocnă adîncă, a cărei imagine ne-a dat-o Ion prin evocațiunea superbă a ocnei părăsite și adînci, adîncă, tocmai în inima pămîntului. Și, pe cînd ședea acest om în ocna adîncă, consumîndu-se în dureri și suferințe ca acelea ale lui Ion, aceste dureri izbeau în sufletul aceluia care a ucis, și el, consumat de durere ca Dragomir, dar mai drept și mai decis, se duce în acea ocnă adîncă și zice : lăsați pe fratele meu Abel, că el n-a ucis, și luați pe Cain pentru că el a ucis. Și l-au închis pe Cain, și i-au dat drumul lui Abel. Și atunci unul, plin de groaznicele aduceri-aminte ale unor suferințe crude îndurate pe nedrept, își duce traiul trist la lumina zilei, pe cînd altul, plin de remușcare și groază, plin de aduceri-aminte și mai îngrozitoare, își consumă zilele negre în ocna întunecoasă. Și din adîncul negrei ocne a ajuns pînă la Cain știrea că moare Abel. Atunci o dorință cumplită, nebună a cuprins sufletul ocnașului de a vedea încă o dată lumina liberă a zilei, pentru a se arunca, într-o sfortare supremă, într-un plîns cu hohot, la picioarele lui frate-său, strigînd : „Frate, iartă-mă“, dar nu l-au lăsat pe Cain, și Abel a murit plin de suferințe și îngrozitoare aduceri-aminte la lumina liberă a zilei, iar Cain va muri plin de suferințe și de aduceri-aminte și mai îngrozitoare în ocna adîncă și întunecoasă. Aceasta e drama dureroasă care prin bagheta magică a artistului ne e sugerată în imaginația noastră, înduioșîndu-ne pînă la lacrimi. Și, pe cînd se petrece această dramă dureroasă, Ion nebunul șade coala, față în față cu Dragomir, plînge liniștit, înduioșat de propriile sale suferințe, și zice : „Pe Ion lăsați-l, săracul... vezi... vezi...“ Aceste cuvinte, această muștrare rupe toată coardele inimii lui Dragomir, și el, țaran învățat cu suferințele și nevoile, plînge cu lacrimi de sînge, nu un plîns liniștit, ce ușurează inima, ca al lui Ion, ci cu acele lacrimi amare, care și mai mult otrăvesc sufletul. Și, plîngînd

„infundat“, Dragomir zice : „Ioane, eu caut să te scap pe tine... Tu să nu mai mergi înapoi la ocnă...“ Iar Ion îi răspunde un răspuns înfricoșat de dureros : „Da unde o să mă duc eu?“ Pentru că aceste cuvinte, atât de sobre, atât de puține, sînt în adevăr înfricoșat de dureroase. Nu prin sine înseși ; prin sine înseși ele n-au nici o însemnătate deosebită, dar pentru că fac parte din organismul întreg al dramei, pentru că, după ceea ce am văzut petrecîndu-se înaintea noastră, noi simțim prin toate fibrele inimii că aici un om, un frate al nostru, a ajuns într-o pozițiune atât de înfricoșat de dureroasă încît nu mai are unde să meargă. E admirabilă această scenă, încălzită de un adînc simțămînt de înduioșare și compătimire și unde autorul vede așa de clar încît vede pînă și diferența dintre plînsul lui Ion și al lui Dragomir, căci cel dintîi plînge liniștit, cel de-al doilea infundat. Și tot așa de frumoase sînt și scenele următoare, pînă la sinuciderea lui Ion. Sub influența unei compătimiri adînci, amestecată cu o remușcare arzîndă de conștiință, lui Dragomir îi vine în gînd să plece cu Ion în lume, scăpînd astfel amîndoi. Pătruns de dorința nebună de a scăpa și el și Ion, el nu vede toată absurditatea acestui plan, ca un om care se înecă și se agață de un pai. Dar Anca era aici la ușă, a auzit tot. Rea, crudă și implacabilă, ea în cîteva cuvinte îi arată cît de absurd e planul lui. Unde va merge el oare cu un nebun scăpat din ocnă ? Nu vede el că la cea dintîi răs-pîntie a drumului va fi arestat ? O slabă lumină de speranță i-a lucit lui Dragomir, Anca a intrat și a stins și această lumină. Și atunci un întuneric beznă a cuprins sufletul lui Dragomir. Și înaintea lui se petrece o altă dramă dureroasă, e despărțirea lui Ion de el însuși. Zgduuit de atîtea întîmplări, pe Ion îl apucă un paroxism de nebunie, cele două personalități ce trăiau în el se despart cu desăvîrșire, și Ion vede cum îl bat și-l chinuiesc pe alt Ion, care este el însuși, și îngrozit strigă :  
Ion...

.....  
Bateți-l !... Dați-i la cap !... Se preface că e nebun...  
(înduioșat către Dragomir) Uite cum îl bate ! uite cum  
îi dă în cap lui Ion ! (țipînd de groază) A ! nu !... nu !...

nu dați ! (în culmea spaimei) O să-i spargă oasele, îi turtește țeasta capului... O să-l doboare !...

Anca : Ioane !

Ion (crescendo) : De ce-l mai bate pe Ion, dacă a murit ? (dă cu piciorul ca [și] cum ar vrea să înlăture ceva) Să-l ia de aici... e plin de sînge... (mai dă o dată). Nu mai mișcă... (iar) A murit... (pornește spre fund).

Dragomir : Pleacă ! (amîndoi se reped după el și vor să-l apuce).

Ion (țipînd) : Nu puneți mîna !... Să nu dați... Ion a murit (se smucește și le scapă ; se repede la tarabă, la un cuțit mare și ridicîndu-l în sus, măreț). Nu puneți mîna !... Ion merge la Maica Domnului (se precipită în odaia din stînga).

Trebuie să notăm aici o particularitate care arată cît de adevărat l-a simțit autorul nostru pe Ion. Ion în toată piesa vorbește totdeauna de Maica Domnului, niciodată de D-zeu. D-zeu e bun, el răsplătește faptele bune, dar și pedepsește pe cele rele, el e bun, dar e și răzbu-nător. Maica Domnului însă e bună, blîndă, fără nici un amestec al vreunui alt simțămînt. *Mater dolorosa*, ea e marele simbol care concentrează în sine toată suferința și toată iubirea tuturor mamelor. Și bunul, blîndul, ne-norocitul Ion întinde mîna către aceea care e simbolul bunătății și suferinței. În toată viața plină de suferințe a lui Ion, trebuia să-i lucească o imagine mîngietoare, imaginea mînei plină de bătăture a mamei sale alune-cîndu-i pe cap. Și iată pentru ce el din Maica Dom-nului a făcut idealul său, apărătoarea sa. Ea îl oprește în ocnă să nu-și curme zilele, ea-i trimite veverița care îl duce din ocnă, ea a învățat pe adevăratul ucigaș să-și mărturisească crima scăpînd pe cel nevinovat, și către ea merge el acuma, după ce se omoară. „Maica Domnu-lui !... tu ești ?... tu mă chemi ?... stai, că vin... iacă-mă, viu !... viu...“ (expiră). Acestea sînt cele din urmă cu-vinte ale lui. Și în timpul cînd Ion se duce la Maica Domnului, de departe se aude toaca monotonă și jalnică a bisericii din sat, toaca de utrenie. Pare că sunetele monotone ale clopotelor, urmate unul după altul, sînt treptele pe care se suie sufletul lui Ion către Maica Domnului. Pentru că e de un efect colosal această toacă

de utrenie, în mijlocul liniștei adânci și dureroase care urmează morții lui Ion. Ea ne sugerează un șir întreg de imagini și simțăminte. Toacă de utrenie, deci se crapă de ziuă. La lumina slabă a zilei născînde, parcă se vede cîrciuma lui Dragomir. Mai încolo, mai departe, un sat sărăcăcios, bordeie întunecoase și umede, în care zac pe paiul putred frații de suferințe ai lui Ion. Nici o mișcare în sat, și numai din biserica veche și sărăcăcioasă din mijlocul satului se aude un dangăt lung, monoton, nesfîrșit și jalnic pătrunzînd de departe, de departe, în cîrciuma lui Dragomir, pe scena unde zace cadavrul lui Ion. Și acest dangăt pare a vorbi de vecinicia nesfîrșită și de imensul mister al morții. Toate scenele din actul al II-lea, pînă la sinuciderea lui Ion, ca simțăminte încorporate în ele, ca viziune psihică clară, ca limbă frumoasă și ca efect dramatic sînt cît se poate de reușite. Din scenele care urmează, iarăși e foarte reușită scena între Dragomir și Anca unde Dragomir mărturisește că el a ucis pe Dumitru.

Anca : ... Tu vrei să pleci, tu cauți să pleci (*el face trist din cap, că da ; ea aspru*). Ei... nu faci un pas de aicea pînă nu-i zici pe nume... (*fixîndu-l cu toată puterea*) zi-i o dată pe nume !

Dragomir (*încet de tot*) : Du-mi-tru.

Anca (*răsuflînd din adînc*) : Ai văzut?... așa ! Du-mi-tru.

Acest Dumitru e scos cu cleștele. Cuvîntul era prea îngrozitor de mare ca să poată ieși din gură. Dar, o dată pronunțat acest cuvînt, Dragomir începe să povestească scena omorului, așa de simplu și deslușit, parcă ar povesti despre altcineva, nu despre el, și se oprește numai cînd ajunge la mărturisirea : ...Eu te-am iubit... și...

Anca : Și...

Dragomir : ... Și de acu e degeaba... eu trebuie să plec în lume, tu... poate să iei pe Gheorghe... (*înecat și foarte încet*) dar să știi că tot te iubesc.

Anca : Da ? (*ride*) Așteaptă să vezi și tu acum cum o să-ți plătesc eu ție dragostea. (*pauză*)

Dragomir : Anco, eu plec... să mă ierți...

Toată scena aceasta e cît se poate de adevărată și de un mare dramatism. Cît de adevărată e bunăoară această povestire, atît de simplă, atît de deslușită și totodată atît de îngrozitoare, a omorului. Nouă ani Dragomir n-a putut să facă înfiorătoarea mărturisire ; se părea că nicio dată ea nu va putea ieși din gura lui ; dar, odată mărturisirea făcută, cuvintele încep să curgă parcă de la sine, detaliurile se înșiră parcă prin somn și mărturisirea se mîntuie cu o frază prin care Dragomir caută să se dezvinovătească față cu aceea căreia i se spovedește și față cu sine însuși : „Eu te-am iubit“.

Tot atît de adevărate sînt și frazele care urmează acesteia. El vede însă că tot ce-i mai rămîne să facă e să meargă pribeag în lume. Ideea plecării îi aduce aminte că ea va lua pe Gheorghe — și el știe că de acum nu mai poate s-o împiedice de la aceasta —, și gelozia lui e-ntipărită într-o frază scurtă, dar dureros de amară, în care se citește o mustrare plină de lacrimi : „Da' să știi că tot te iubesc“. Și aceste cuvinte, zise de un om ale cărui simțăminte sînt în agonie, nu puteau fi zise decît (*„înecat și foarte încet“*), cu atît mai încet și înecat cu cît el simțea că vorbele lui nu vor găsi nici compătimire, nici iertare. Și, în adevăr — la acest „tot te iubesc“, „să mă ierți“, expresiunea unei mari iubiri și a unei nemărginite căințe —, ea rea, crudă, neîmblînzită ca soarta rea, triumfătoare îi răspunde rîzînd : „Așteaptă să vezi și tu acum cum o să-ți plătesc eu ție dragostea“. Contrastul între simțămintele în agonie ale lui Dragomir și nemăsurata răutate a Ancăi e de un mare dramatism, și cu atît mai mare cu cît noi știm ceea ce nu știe Dragomir, anume : că el nu va pleca, că soarta lui e hotărîtă și că e cu mult mai înfiorătoare decît și-o închipuia el.

Cînd oamenii primăriei vin să-l ridice, după denunțarea Ancăi, Dragomir strigă îngrozit : „Femeie ! Vreau să scap... nu vreau să puie mîna pe mine !... Mi-e frică !... Vreau să scap !“ Acest țipăt e expresiunea groazei ce l-a muncit nouă ani, în acest țipăt i se duc toate forțele psihice ce i-au mai rămas — el e nebun. Cînd oamenii primăriei îl leagă, nu se mai știe cine vorbește : Dragomir sau Ion nebunul.

*Dragomir* : Merg... merg eu... să nu mă bateți, merg (rugător către Gheorghe). Nu mă stringe așa tare de acolo... Ți-am spus că mă doare !

\*

Modul cum se sfîrșește piesa ne pare greșit. În această privință sintem de acord cu unii din criticii lui Caragiale. În adevăr, care era sfîrșitul logic al dramei ? Era ca Dragomir să ispășească crima făcută prin uciderea lui Dumitru. Acesta, bineînțeles, era drumul cel mai logic, cel mai scurt, și drumul cel mai scurt în artă, ca și aiurea, e cel mai bun. Caragiale însă face altfel. Se pare că în urechea lui suna o frază de efect cu care să sfîrșească piesa. Această frază de efect, o frază simetrică, e cea din urmă pronunțată de Anca : „Pentru faptă răsplătită și năpastă pentru năpastă“. Pentru a putea sfîrși cu această frază, a trebuit ca și asupra lui Dragomir să cadă năpastă, și de aceea Caragiale pune pe Dragomir să ispășească nu crima ce a făcut-o, ci una pe care n-a făcut-o, să ispășească nu moartea lui Dumitru, ci a lui Ion.

Acest drum e însă pe atît de încurcat, pe cît și de nellogic. Pentru același sfîrșit, după sinuciderea lui Ion, Anca începe să mustre pe Dragomir de ce a ucis el pe Ion. Aceste muștrări sînt atît de neașteptate încît ne par neserioase, pare că Anca glumește, ceea ce, desigur, nu poate să fie favorabil impresiunii totale dramatice. Între două scene admirabile : a sinuciderii lui Ion și a mărturisirilor lui Dragomir, scena muștrărilor Ancăi e o notă falsă, între două motive armonioase și dureroase, și aicea vom zice cam același lucru ce am putea zice și de sfîrșitul din *Făclia de Paște*. Ce nevoie are un artist care știe să ne pătrundă de cele mai adînci și variate simțăminte omenești, ce nevoie are el de a căuta efecte teatrale ?

\*

Ce influență, din punctul de vedere moral, produce drama lui Caragiale ? La această întrebare răspundem că drama lui Caragiale produce o influență moralizatoare. Fiindcă despre aceasta vom vorbi mai pe larg într-un

alt articol \*, aici vom spune cîteva cuvinte. Care sînt simțămintele pe care ni le exercită *Năpasta* ? Aceste simțăminte sînt în primul rînd compătimirea pentru suferință, durerea pentru durerea altora. Simțim o durere pentru durerile lui Dragomir și o compătimire adîncă pentru sărmanul Ion, o revoltă mare contra cauzelor care l-au făcut, sărmanul de el, să îndure atîtea crude suferințe. Toate aceste simțăminte sînt simțăminte umane, sînt simțăminte de simpatie umană, de simpatie socială și, ca atare, eminamente morale. E adevărat că simțămintele noastre de compătimire și simpatie se revarsă și asupra lui Dragomir, care e un ucigaș. Dar noi compătimim, noi simpatizăm în Dragomir cu omul suferind, nu cu ucigașul, nu cu crima lui. Pentru crimă, în *Năpasta* ni se sugerează o groază mare. Ea e cauza tuturor nenorocirilor. De n-ar fi fost ea, crima blestemată, Dragomir era să fie altfel de om ; „he, he ! ce om era să fie“ el. Anca ar fi trăit poate fericită cu bărbatul său, iar Ion n-ar fi ajuns nebun și la ocnă. Deci împreună cu simțămintele de compătimire, înduioșare, jale pentru suferințele omului, *Năpasta* ne sugerează groază pentru crimă, drama pare a ne repeta de o mie de ori cuvîntul lui Christos : „Să nu ucizi“. Și iată pentru ce *Năpasta* e o creațiune artistică de o însemnată înălțime morală. *Năpasta* are și o altă însemnată, și anume că e luată din viața țărănească. Noi, cei din păturile de sus, am pus o grozavă greutate în spinarea țaranului român, o întreagă alcătuire socială. Multe bune și rele duce țaranul în spinarea-i încovoiată. Palaturi, universități, partide politice, reprezentatii naționale, orașe bogate, bulevarde, lumina electrică, lux, cafenele, cocote, într-un cuvînt o întreagă civilizație modernă. Încovoiat sub această enormă greutate, desculț, zdrențaros, ștergînd cu mîna uscată de pe fața-i istovită sudori de sînge, duce tot înainte această greutate țaranul român. Dar nu ne-a fost destul. Ne-a trebuit încă, după toate acestea, ca țaranul să ne amuze. Cu această problemă s-a însărcinat cvasiarta noastră aducînd pe scenă un cvasițaran. Și acest țaran frumos, estetic îmbrăcat, juca hora, cînta cîntece voinicești, striga : să trăiască, ura, vivat. Iar burtă-verzimea și *high-life*-ul, cu conștiința împăcată, aplaudau din răspuțeri pe acest ță-

\* [Vezi volumul de față, p. 396—431.]

ran de carnaval. Cred că ar fi vremea să încetăm cu această farsă de rău gust și falsă din punctul de vedere artistic, crudă și monstruoasă din punctul de vedere moral. Ar fi vremea ca scriitorii noștri de talent să zugrăvească țărănimea română așa cum este ea, în marea ei mizerie și în imensa ei suferință.

Cu Caragiale facem un pas în această direcție, e adevărat un pas mic, dar totuși un pas spre adevăr. Caragiale n-a avut în vedere în *Năpasta* să ne dea tipuri de țărani adevărați în toate particularitățile lor ori tipici în toate particularitățile lor. Caragiale n-a avut în vedere mai ales să ne zugrăvească viața țărănească. Ceea ce a vrut să facă Caragiale a fost să zugrăvească desfășurarea logică a unor puternice simțăminte omenești, generale tuturor oamenilor. Și aceste simțăminte le-a insuflat unor oameni din pătura țărănească, așa de bine cunoscută lui ca limbă, ca moravuri, ca suferințe. Și de aceea Dragomir și Ion sînt țărani prin limba lor, prin modul de a simți, prin suferințele lor. Și tocmai aceasta e un merit mare pentru Caragiale. Cînd Ion, trist și istovit, zice: „Și eu am să mor așa, necăjit, bătut și nebun!” cînd, strivit de o durere arzătoare, el strigă: „De ce m-a chinuit?... de ce m-a lovit în cap?... de ce? De ce mi-a făcut mie bubă aicea înăuntru?... Mă doare!... Mă doare!...” Acestea sînt un ecou dureros al acelorași vaiete care ies din milioane de piepturi țărănești, frați de suferință ai lui Ion. Caragiale e unul din cei dintii care pe scenă a ridicat un colț mic de pe marile suferințe țărănești. Și aceasta e, o repetăm iarăși, un merit însemnat pentru Caragiale.

Sînt fraze care ajung banale pentru că trecînd din gură în gură își pierd înțelesul, ajung a fi rostite fără a li se da însemnătatea ce o au. Unele din aceste fraze cuprind adevăruri adînci. Între asemenea fraze putem număra următoarea: „Literatura trebuie să fie oglinda vieții”. Cine n-a zis de multe ori fraza aceasta, mai ales acum, cînd naturalismul a ieșit biruitor în literatură? Dar, pe de altă parte, sînt mulți de aceia care își dau seama de adevărul cuprins într-însa? A fi oglinda vieții e marele, nobilul scop pe care trebuie să-l aibă literatura. A fi oglinda vieții înseamnă că literatura trebuie să oglindească viața societății, cu toate suferințele, cu toate durerile, cu toate bucuriile ei. Ca în oglindă să se vadă societatea și să se cunoască citind literatura sa, și această literatură să înfățișeze conștiința națiunii. Un om nu poate să știe cît e de frumos ori de urît pînă nu se vede în oglindă, și uneori un om ce se crede frumos se poate încredința că e urît și rămîne surprins. Același lucru poate să se întîmple cu o societate cînd un om cu talent îi pune în față o lucrare în care e silită să se cunoască. Și în asemenea împrejurări literatura este unul din factorii cei mai mari ai moralizării națiunii, ai educării cetățenești. E mare, e nobil scopul literaturii, scop cuprins într-o frază așa de mică. Tot această frază ne mai poate sluji ca criteriu pentru a măsura înălțimea la care a ajuns o literatură. Literatura este cu atîta mai mare, cu atîta mai desăvîrșită, cu atîta mai mult corespunde chemării sale, cu cît oglindește mai mult și mai bine viața națiunii, cu cît cu-

prinde mai mult această viață, în larg și în adânc. Dacă, avînd în vedere această măsură, ne întoarcem privirile către literatura noastră, atunci, cu mare durere, trebuie să mărturisim că, sub acest raport, e foarte săracă. Nu că se scrie puțin, dar tot ce se scrie parcă e scris înadins pentru a arăta cum n-ar trebui să se scrie și ce n-ar trebui scris. Avem mulți poeți, prea mulți! Cine nu face la noi poezii, începînd de la copiii din gimnaziu și mîntuind cu copiștii bătrîni de la minister? Dar ce poezii! Cea mai mare parte din poezii noștri e lipsită de cel mai mic talent, iar cei puțini cărora nu le lipsește „scînteia dumnezeiască“ își aleg astfel de subiecte încît le înecă și puținul talent ce mai au. În adevăr, despre ce ne vorbesc poezii noștri? Despre „lacrimi fierbinți ori înfocate“ sub fereastră, de „plîns amar înaintea porții“, de „suspine înăbușite pe iarbă verde“, de „bătăi de inimă la cea dintîi întîlnire“ (se înțelege că e vorba de „ea“); mai adăugați puțină lună ori soare, presărați totul cu cîteva stele, înveliți această mixtură într-o bucată de nor negru și aveți acea rețetă pentru a face poezii, adică cum se fac la noi. Romane, nuvele mai că n-avem, cît despre încercările pornografice ce se tipăresc acum în ziare sub nume de cronici putem zice că această noutate adusă din Franța împreună cu cilindrele, cu pantalonii strîmți etc... de bună seamă nu are drept la numele de literatură. Toată menirea acestor cronici în Franța, ca și la noi, nu poate fi alta decît să ațîțe poftetele celor ce au trăit prea mult și să ruineze pe cei ce n-au început încă a trăi.

Să vedem acum literatura noastră teatrală. Aicea iar vedem destul de mult scris; dar ce scrieri? Mai în toate dramele originale e vorba de Lăpușneanu, de Despot Vodă, de Ștefan cel Mare ș.a.m.d. Aceste drame ar putea avea interes istoric, dar tocmai aceasta le lipsește pînă la așa punct încît dacă ați lua drame din epoce ferluite și ați schimba numele eroilor, dramele n-ar pierde nimica din valoarea lor istorică dintr-o pricină foarte binecuvîntată: că niciodată n-au avut-o\*. Acuma în urmă

\* Se înțelege că facem abstracție de faptele istorice propriu-zise, cum e acela că Lăpușneanu a fost otrăvit, pe cînd altul a fost ucis cu buzduganul în piept, pus în țepă ori a murit liniștit în patul său; noi vorbim de fizionomia morală și psihică a eroilor.

s-a făcut mare larmă cu două drame ale bardului de la Mircești: *Horățiu* și *Ovidiu*. Nu putem să analizăm acum aceste două drame, nu intră în cadrul articolului nostru, aicea întrebăm numai: oare n-a putut poetul nostru să găsească teme din viața contemporană de a alergat tocmai la romanii cei vechi! Ce interes mare, de viață, pot avea pentru noi Horățiu ori Ovidiu? Tipul lui Horățiu, chiar de ar fi adevărat din punctul de vedere istoric, nu ne interesează; dar ce să mai zicem cînd Horățiu al d-lui Alecsandri seamănă tot atît cu poetul roman cît seamănă Bucureștii cu Roma veche și dealul Mitropoliei cu Capitoliul. Geta, în care poetul a vrut să intruzeze toate calitățile frumosului și moralului, e o fată respectabilă și chiar teatrul izbucnește în aplauze cînd o aude declarînd că vrea să fie „roabă“, dar cu condiție să fie „roabă adorată“. Însă, deși „de gustibus non disputandum“, noi socotim că se vor găsi multe femei în societatea noastră care nu vor consimți să fie roabe, chiar cu prețul „adorării“, și prin urmare stau mai sus moralicește decît Geta, fiica Daciei vechi, și deci merită mai mult decît dînsa a fi eroinele unor drame. E mare greșeală de a crede că viața noastră de azi nu ne dă teme pentru drame și că din această pricină trebuie să alergăm la romanii ori la greci. Sînt mulți care cred că viața noastră de azi e prea puțin însemnătoare, prea monotona, prea mică ca să ne dea subiecte de drame, parcă în vremurile noastre nu iubesc, nu urăsc, nu plîng, nu sufăr oamenii. Ori poate socotesc că ura și suferința sînt cu atîta mai bune cu cît sînt mai vechi, întocmai ca vinul?

Noi, cu totul dimpotrivă, credem că epoca noastră, mai ales, ne dă subiecte de cel mai mare dramatism. Epoca noastră e o epocă de tranziție. La 1848 s-au ciocnit formele vieții noastre orientale cu formele occidentale, și acestea din urmă au ieșit biruitoare. Dar din această biruință au ieșit forme politice care au rămas de multe ori numai forme goale, cu cuprins foarte puțin european; cît despre idei, principii și, mai ales, sentimente și obiceiuri, acestea nu se schimbă așa iute — bune ori rele ele au viață tare — și cilindrul parizian acoperă adesea un creier cu gînduri și principii orientale întocmai ca fesul ori ișlicul, fracul ascunde de multe ori o inimă cu sentimente tot așa de primitive, cu un dispreț către fe-



meie, de pildă, tot așa de înrădăcinat ca la cele ce le ascund giubeaua și anteriorul.

Ciocnirea a două forme de viață este una din epocile cele mai triste pentru o societate, deși, pe de altă parte, ciocnirea este de neînălțurat și trebuitoare pentru progres; aceste ciocniri pot să fie comparate cu ciocnirea a două trenuri: vagoane sfărimate, călători împrăștiați pe cîmp, mulți răniți, gemete de durere, strigăte de desperare, blesteme !...

A nu găsi subiecte de cel mai mare dramatism în viața actuală înseamnă a fi surd și orb pentru toate cele ce se petrec în jurul nostru.

Va dura oare încă mult această necunoaștere a vieții noastre de azi și, împreună cu ea, starea tristă, mai mult decît tristă, a literaturii noastre? Credem că nu, starea aceasta de piroteală va trece, și chiar avem unele semne care ne arată că va trece iute. În adevăr, acum în urmă s-au arătat cîteva încercări, cel puțin în literatura noastră teatrală, care arată drumul cel drept pe care ar trebui să meargă literatura pentru a ajunge să fie ceea ce se cuvine, adică oglinda vieții noastre reale. Și, ce e mai mîngietor, publicul a primit foarte bine aceste încercări. Dovadă este că niciodată voievozii fosili n-au avut atîtea reprezentații ca comediile lui Caragiale.

Asupra uneia din încercările literare dramatice voim să atragem luarea-aminte a cititorilor. Vorbim de schiță dramatică *Ștefan Hudici* tipărită în *Contemporanul*, nr. 5, anul III. O numim schiță dramatică fiindcă cuprinde 16 fețe [pagini], toate se petrec într-o singură oră, mai degrabă e un concept de dramă decît o dramă, și cu toate acestea ar fi păcat ca această schiță să treacă ne băgată în seamă, cum trec la noi de multe ori lucruri care merită atenție. Lucrările literare luate din viața reală, oricît de mici ar fi ele, numai dacă au fost făcute cu talent au darul de a excita o mulțime de sentimente, idei, gânduri privitoare la stratul social descris, privitoare la fizionomia morală a tipurilor create. Mica schiță dramatică a lui Morțun, concepția ei, mi-a provocat o mulțime de gânduri relativ la stratul social pe care-l atinge, relativ la fizionomia morală a tipurilor pe care le descrie, și aceste gânduri, fiindcă pot să aibă un oarecare interes, cer voie cititorilor mei să le impart cu ei.

Cuprinsul acestei schițe dramatice, subiectul ei, este foarte simplu, sînt tot lucruri ce se petrec în fiecare zi.

Un boier bătrîn, Ștefan Hudici, în vîrstă de 61 de ani, se însoară cu o fată tînără, Ana. Ana merge după bătrîn, nevoită de mă-sa, cucoana Elencu, care, cum zice Ana, „ar fi spus minciuni și duhovnicului numai ca să nu scape din palmă un ginere cu așa stare, un boier mare !!!” Se înțelege că Ana în curînd după măritare se înamorează cu altul, Hudici pune mîna pe corespondență și pornește cu sila împreună cu nevasta de la Iași la Dorohoi. În Dorohoi se desfășură cel din urmă act al dramei conjugale. În Dorohoi vine amantul Anei și hotărăsc să fugă, să treacă granița. După o scenă furtunoasă între Ana și Hudici, Ana îi declară că nu va mai sta cu dînsul: „Știu eu — zice ea — cum să-ți zic rămas bun”. Hudici leșină. În vremea aceasta intră Costică Zlătescu, amantul Anei. Ana îi cere să fugă, dar nu-s parale. Practicul donjuan găsește însă [un] mijloc, fură cheile de la Hudici, deschide scrinul și scoate banii. Revoltată de atîta mișelie, Ana strigă că nu mai pleacă, îi cere să lase banii, zdrobită pînă în adîncul sufletului, îl amenință că va țipa. Hudici se deșteaptă, află cine e amantul Anei, trage cu revolverul asupra lui Costică, dar omoară pe Ana. Repetăm că subiectul e cît se poate de simplu, e o istorie veche, dar rămîne vecinic nouă și rupe inima celui căruia i se întîmplă, cum zice genialul poet Heine :

*Das ist eine alte Geschichte,  
Doch bleibt sie noch neu  
Und wem sie just passiret  
Dem macht sie das Herz entzwei\*.*

Singurul lucru care s-ar părea nefiresc e moartea, împușcarea Anei. În general asemenea istorii se sfîrșesc altfel, dar, cum vom vedea mai jos, moartea, afară [de faptul] că e cu puțință, fie chiar ca o excepție, e logică, e o necesitate a poziției [situației].

Afară de cele spuse, mai sînt trei scene. Scena înțîia cu slugile țigani, Ion și Catrina, altă scenă între

\* [Aceasta este o poveste veche/ Dar rămîne atît de nouă/  
/Și cui i s-a întîmplat aieva/ Aceluia îi rupe inima în două.]

Hudici și alt boier bătrîn, Hristea Zlotu, prieten al lui Hudici, și, în sfîrșit, scena foarte bine scrisă între Hudici și cucoana Elencu, care vine să ceară prețul fetei — „arlimente“, cum zice ea. Neajunsul cel mare al acestei schițe e tocmai că e schiță, că e prea scurtă; caracterele sînt bine lămurite în cîteva cuvinte, ceea ce arată că autorul are spirit de observație, dar cîteva cuvinte nu pot să ne dea un tip și de multe ori sîntem siliți să ghicim, să completăm tipul cu închipuirea noastră. Unicul tip bine studiat e Ștefan Hudici și de aceea vom urma pas cu pas dezvoltarea caracterului acestui erou, vom adînci caracterul lui și socotim că cititorilor nu le vom părea prea plicticoși.

Să nu uităm că Hudici nu-i o fosilă din veacurile trecute, e un concetățean al nostru, și cînd suferă el, ori cînd face pe alții să suferă, atinge epoca în care trăim, legați cu lanțuri de fier. Acțiunea se petrece în Dorohoi. De la cea dintîi scenă începe să ni se lămurească caracterul lui Hudici. În scena cu slugile, Ion și Catrina, Hudici le trage cîte o palmă pentru a-i trezi. Chiar de la început, obiceiuri orientale: palme, bătăi; dar, ce voiți? boierul e supărat, n-are liniște în casă, de ce dar nu și-ar răsufila supărarea pe slugi, pălmuind chiar o femeie, mai ales fiindcă acea femeie e slugă.

În scena între Hudici și prietenul lui, Hristea Zlotu, se explică pricina supărării boierului: Hudici a pus mîna pe un bilet către nevastă-sa.

*Ștefan*: Acum înțelegi de ce am luat cîmpii, de ce mi-am lăsat baltă — casă și interese? Vezi! ce aveam de făcut? Nu știam cine-i, nu-i iscălit. *O lună de zile am pîndit fără folos... dacă ași fi aflat! De despărțit nici nu-i vorbă, ar fi moartea pentru mine.* Trebuia să pun o stavilă între ei, și am plecat cu rușinea pe frunte și cu inima încruntată...

*Hristea*\*: Și a plecat de bună voie?

*Ștefan*: Nu vroia deloc. *Am luat-o cu sila*, am pornit în puterea nopții și am venit într-o întinsoare... *tot drumul a plîns cu hohot.*

\* Nu cităm de-a rîndul, ci numai bucăți caracteristice.

*Hristea*: La ce te-ai însurat? Ajunși la o vîrstă ca a noastră, oamenii nu trebuie să se gîndească la însurătoare, și mai cu seamă cu fete nevîrstnice și necoapte.

*Ștefan*: Îmi era dragă!...

*Hristea*: Rari sînt ființele, carele pot păstra credință în asemenea condiții.

*Ștefan*: Îmi era dragă!...

Un paleontolog poate, după un os fosil, să reconstruiască foarte adesea tot animalul, așa după o operă de artă, dacă e luată din viața adevărată, putem să ne închipuim toată societatea. Acest dialog între Hristea și Ștefan e foarte caracteristic. Pășind peste pragul societății lui Ștefan Hudici, Hristea Zlotu etc., trebuie să zicem: „Lasciate ogni speranza“ voi... care visați un ideal mai mare, de sentimente omenești de iubire, de datorie, de devotament, de sacrificiu și, mai ales, de demnitate omenească. Societatea al cărui tip este Ștefan Hudici are alte moravuri. Aici [se] bat bărbați și femei pentru că-s slugi, aici disprețul se răsfrînge și asupra tuturor celor ce trăiesc împrejur, și mai ales asupra femeii. Aici nu poate să fie vorba de sentimente omenești pentru nevastă, aici femeile sînt prinse, surprinse, pîndite, aici e vorba de despecetluirea scrisorilor, de ascultarea la ușă, de pornirea cu sila, cu toate că nenorocita plînge cu hohot; aici, sub forma civilizată ori, mai bine-zis, sub forma boierească, se dezlănțuiesc patimile unor specii zoologice, lipsa desăvîrșită de respect către om, către vrednicia omenească. Și care e pricina care a dat naștere la toate aceste chinuri morale ale unei ființe omenești? „Îmi era dragă“ — răspunde Ștefan la toate întrebările. Îi era dragă!... bine, dar dacă îi era și ei drag, de aceasta nici nu pomeneste, parcă el întreabă pe Catrina dacă îi era drag să primească o palmă. Și ce trebuie dragoste? „Credeam că, fiind săracă, va fi recunoscătoare“. Aici e pricina adevărată a însurătoarei. Oricît i-ar fi fost de dragă Ana, oricîtă poftă ar fi avut boierul de dînsa, n-avea decît să-și pună poftele bătrînești în cui; dar Hudici are pe lingă pofte și o putere mare asupra celorlalți oameni, o putere care silește pe ceilalți să-i îndeusteleze poftele, care aruncă în brațele-i osoase fete tinere... această putere e averea cea mare, sînt banii; și această avere îl dezbracă pînă la atîta de sentimente omenești

încît el nu pomeniște un singur cuvînt de interesele Anei, de suferințele și de cerințele sufletului ei. „De despărțit — zice el —, nici nu-i vorbă, ar fi moartea pentru «mine»“. Logică nerușinată a unei specii zoologice în toată puterea cuvîntului! De despărțit nici nu-i vorbă măcar? Și pentru ce? Pentru că boierul are trebuință de Ana; ea suferă, plînge cu hohot, se zbuciumă... dar ce-i pasă lui... Dar Ștefan iubește pe Ana, strigătul „Îmi era dragă“ îi iese din inimă! Dar, adevărat, strigătul îi iese din inimă, dar că o iubește protestăm. Oare n-ar putea cu același drept să strige și lupul, încă cu mai mare drept: „De despărțit nici nu-i vorbă, ar fi moartea pentru mine“, și într-adevăr pentru lup ar fi moartea de foame. Iubirea e un sentiment mare, e un sentiment care mai ales face din om — om, care îl deosebește de speciile zoologice, e unul din cei mai mari, dacă nu cel mai mare factor al progresului omenirii, dar iubirea cuprinde în sine numaidecît sacrificiu, și prin sacrificiul de sine pot fi măsurate întinderea și adîncimea iubirii. Cel care nu-i în stare să facă sacrificii pentru iubire, acela nu iubește. Sentimentele lui Hudici pot fi numite oricum, numai iubire nu, a le numi iubire ar însemna a profana, a pîngări cel mai sfînt sentiment omenesc.

Dacă chiar în cea dintîi scenă cu Hristea Zlotu ni se arată caracterul egoist al eroului nostru, apoi și mai bine se dă la iveală în scena cu cucoana Elencu. Cucoana Elencu a vîndut fata și vine să ceară prețul vînzării, care în codul civil se numește „alimente“ ori, cum zice cu energie cucoana Elencu, „arimente“. Eroul nostru se scandalizează. Nu-i vorbă, știe el foarte bine că căsătoria n-a fost decît o afacere comercială. El singur zice, vorbind de Ana: „A vrut bani și numai bani... și are bani. De ce să-mi amărăsc viața... de ce?“ El știe dar că toată afacerea e curat comercială și, dacă se plînge, se plînge numai pentru că Ana nu s-a ținut de tocmeală. Dar boierul are gusturi alese, politicoase; și cererea sinceră, pe față, a mamei-vînzătoare are darul de a-l scandaliza, încît chiar cînd consimte să dea „alimente“ cucoanei Elencu pune ca condiție să n-o mai vadă niciodată. Politețea, nu-i vorbă, e o însușire bună, dar ar fi oare Ana mai fericită dacă cucoana Elencu s-ar exprima altminterlea, cerînd „alimente“ de la Hudici? Paul Louis

Courier a zis demult că oamenii cei mai politicoși sînt procurorii și călăii. „Scumpul meu călău, scrie procurorul, îmi veți face un serviciu amical luînd asupra domniei-voastră însărcinarea, mine dimineată, dacă nu vă aduce vreo supărare, de a tăia capul cutăruia“. Și călăul se grăbește și răspunde: „Că el se simte fericit de a putea face un lucru așa de mic, un serviciu d-lui procuror, și că e gata totdeauna a-l servi. Călău“. Și celălalt, al treilea, rămîne fără cap.

Dar lui Ștefan Hudici, ca și tuturor bătrînilor, afară de politețe îi mai place să facă morală, să moralizeze lumea. Mai fiecare boier bătrîn crede că 60 ori 70 de ani de trîndăvie și abrutizare îi dau drept de a moraliza lumea — e dreptul vechimii. Ca moralist, eroul nostru e și mai tipic decît în sincera convorbire cu Hristea Zlotu. Iată cum tună jupiterul nostru împotriva creșterii femeii de azi.

*Ștefan: Știți ce le învățați la pension și acasă? Le învățați să bleotocărească în limbi străine, să citească la povești franțuzești, le învățați să se boiască, să ochiască, să se hlizească, să înebunească lumea... N-apucă bine a ști cîte buchi românești sînt pe lume și cunosc toate mîrșăviile, toate parșiveniile... Doi, trei ani de pension, suliman, benghiuri, turnură și hai ciopaucă la vînat bărbat!... Și noi ca niște proști dăm în cursă, ne prindem în laț!“*

Da, în adevăr, creșterea femeilor noastre e rea, căderea morală e mare. Dar sînteți oare mai buni, d-lor Hudici & comp.? Și a cui e vina dacă femeia e în starea de azi? În viața morală de acuma a societății domnește o lege asemănătoare cu cea cunoscută în economia politică sub nume de: *legea ofertei și a cererii*. Cererea hotărăște calitatea, cantitatea și ce anume marfă să se producă. Fruntașii societății, Hudici și semenii săi, oamenii așa-numiți cu greutate hotărăsc ce femei anume trebuie să fie, dau tonul educației etc. Ei au dar femeile ce merită. Ba nu, nici atîta nu merită; căci victima e totdeauna mai de respectat decît sugrumătorul. Cum s-ar zugrăvi femeile, cum ar umbla femeile la vînat bărbați dacă toate aceste însușiri nu s-ar încuraja de bărbați, care; ca clasă domnitoare, dau tonul? Pun toate silin-

tele pentru a corupe toate puterile vitale și morale ale femeii și pe urmă tot ei se plîng împotriva femeilor ! Și cine se plînge, cine face morală ? Hudici ! Hudici, care se folosește de puterea ce-i dă averea pentru a cumpăra o fată tină, făcînd-o astfel să-și calce toate simțirile ei naturale, să se prostituească ; Hudici, care n-are cel mai mic respect către femeie, către demnitatea ei ; Hudici, care o insultă la fiecare moment, păzînd-o, prinzînd-o, înconjurînd-o cu spioni, ducînd-o cu sila la Dorohoi ; Hudici face morală, se vaită de corupția femeii ! „Și noi, ca niște proști, dăm în cursă, ne prindem în laț !“, strigă moralistul nostru. Închipuți-vă ce copilași proști de 60 de ani.

Moralistul nostru chiar își face un merit că a luat ori, mai bine zis, a cumpărat pe Ana. „Căci de n-o luam eu, pe cine lua ? lua vreun angajat, un scîrța-scîrța cu două sute de franci pe lună... pe cînd eu : baluri, petreceri, giuvaere... *Nu-i ceream în schimb decît să sufere s-o iubesc...* căci am văzut, că de ținut la mine, nu țină“. De ținut știe boierul că nu țină la el și de aceea îi cumpăra dragostea, prostituiește femeia (pentru că ce este prostituția dacă nu vînzarea trupului ?). „Și nu-i ceream în schimb (chiar cuvîntul comercial „schimb“ îl întrebuițează !) decît să sufere s-o iubesc“. Adică să sufere, să azvîrle toate cerințele legiuite ale naturii tinere, pline de viață, să-și piardă toate iluziile, să poruncească inimii să nu mai bată cu iubire și capului să nu mai cugete și pe urmă, fiind trup fără simțire, să se azvîrle în brațele bătrîne ale lui Hudici, să fie unealtă de plăcere, de îndestularea poftelor bătrînești. Ce alta înseamnă această frază „să sufere s-o iubesc“ ?

Mai mult decît atîta. Predicatorul nostru de morală nici nu înțelege de ce Ana nu „sufere să o iubească“. „Dar ceea ce nu pricep — strigă cu disperare Hudici —, ceea ce nu-mi intră în cap... îmi zic, dacă m-a luat numai și numai pentru bani... și eu îi dau bani, îi dau lux... de ce să mă înșele, să mă necinstească“. Nici nu pricepi, d-le Hudici, și cu toate astea e limpede. Pentru că, oricîtă stăruință veți pune, d-lor Hudici et comp., de a prefăce iubirea într-o afacere comercială și femeia într-o marfă, nu veți izbuti — e împotriva naturii, e împotriva sentimentelor omenești și, repetăm, nu veți

izbuti. Femeia protestează contra acestei nelegiuri fără seamăn, se zbuciumă și în acest zbucium de multe ori prefăce viața ei și a voastră într-un iad, în cenușă ; dacă primea rolul de marfă, la care voiți să o reduceți, atunci în adevăr necinstea numele nostru al tuturor, și mai înții de toate necinstea numele sexului ei întreg. Dar moralistul nostru nu critică numai, d-sa are și propuneri pozitive de făcut în privința creșterii și moralei femeii. Iată ce zice el cucoanei Elencu : „Pentru ce mi-ai azvîrlit-o în brațe, fără să-i dai un sfat de mamă, căci îi ești mamă, și o fată are nevoie de povețe !“ ; și cîteva rînduri mai jos : „Se vede că și d-tale ți-a fost scris să nu-i spui, să nu se încrează în palavrele tuturor spînzuraților din lume, care vin să-i miorlăiască la ureche vorbe mirșave și nerușinate. Ți-a fost scris să nu-i spui că cea mai mare ocară ce poate face un bărbat unei femei, e să-i zică că o iubește și să nu o ia, cînd e liberă, sau să-i rîvnească dragostea, cînd e femeia altuia“. Și, mai ales, „să-i rîvnească dragostea cînd e femeia altuia“, nu-i așa ?

Nu-i ajunge d-lui Hudici că condițiile sociale îi dau voie să-și cumpere o fată tină, îi mai trebuie să n-aibă grijă, să fie sigur de dînsa, și de aceea cere mamei ca, azvîrlindu-i-o în brațe, să-i dea povețe să fie roabă supusă și nici măcar să asculte vorbe *mirșave* (ce mai curățenie morală la d-l Hudici !). I-ar trebui d-lui Hudici ca de mică copilă să sugă cu laptele de mamă povețe pentru a fi roabă supusă ; i-ar trebui boierului ca toată creșterea să aibă în vedere ca fata, ajungînd proprietatea d-sale, el să n-aibă osteneală, să fie liniștit. În toată strălucirea însă ni se arată egoismul fără de margini al lui Hudici în scena dintre el și Ana, mai ales în lungul monolog : „Ah, Ano, plîngi“. Ana îi declară hotărît că nu-l iubește, că a trăi cu dînsul îi este un chin și că mă-sa a dat-o cu sila. Sub povara acestor cuvinte, zdrobită de suferință, Ana începe a plînge, și Hudici, înaintea Anei, care sufere și plînge, găsește de cuviință să-i țină un logos întreg.

Ștefan : „Ah, Ano, plîngi... jelești iluziile pierdute, pierdute, o știu, din pricina mea ; dar poți să mă ierți, căci mare îmi e pedeapsa“.

Aici se pare a-i ieși pentru întâia dată din gură cuvinte omenești și fiecare are drept să creadă că urmarea va fi că Hudici va zice Anei : „Ești liberă, fii fericită cu altul“, lucru de altminterlea foarte puțin eroic după ce Ana îi declară hotărât că nu vrea să mai trăiască cu dinsul. Dar iată ce urmează : „Plîngi, jelești iluziile pierdute... Da, e amar să vezi că viitorul nu se întrupează după cum mintea noastră îl alcătuișe ; e trist să-ți iei nădejdea de la visele cele mai plăcute, alintate de gândurile noastre...“ Cît de bine o înțelege Hudici ! Și acum e silit, fără doar și poate, să spună Anei că e liberă ; pentru că n-a vroit doar a mări rana suferințelor ei, a-și bate joc de dînsa, explicîndu-i cît de nefericită este. Desigur însă că a voit prin aceste fraze să se mîngîie pe sine, admirîndu-și noblețea purtării, căci ceva mai jos zice : „Plîngi, dar oricît ai plînge, n-ar curge atîtea lacrimi din ochii tăi, cîte picături de venin s-au strecurat în singele meu... Hai să părăsim aceste locuri... Hai peste hotar !...“ Iată deci ce înseamnă gingașele cuvinte ale moralistului nostru. Ce mișelie ! A explicat Hudici Anei cît e de nefericită nu pentru a-i alina suferințele, dar pentru a le prelungi sub cuvînt că el suferă. Se înțelege că Ana nu putea decît să-i răspundă cu dispreț : „Deschide-ți ochii... știu eu cum să-ți zic rămas bun“. Și atunci se arată pe deplin nulitatea morală a eroului nostru ; speriat, el propune Anei adulterul pe față : „Hai la Iași !... hai !... întîlnește-l... fă ce știi... voi închide ochii, n-oi vedea, n-oi ști, n-oi auzi nimic, iubește-l, iubiți-vă.. numai nu mă lăsa“. Alături de egoismul îmbătrînit, lipsa de mîndrie, nulitatea caracterului, deplina lipsă de vrednicie omenească și de energie. Am comparat pe Hudici cu un lup, în realitate însă această comparație nu-i potrivită. Hudici, după caracterul său, mai curînd seamănă cu oaia, și numai ayerea cea mare îl îmbracă în piele de lup și-i dă gheare de lup : o oaie în piele de lup, iată ce este Hudici. Ne-am oprit poate prea mult la tipul lui Hudici, mai mult decît ne dădea voie lungimea articolului, dar și acum cu părere de rău ne despărțim de acest tip, am fi avut încă multe de zis, mai ales că tipul lui Hudici e foarte comun, avem atîția Hudici bătrîni și tineri.

Din celelalte tipuri e reușită cucoana Elencu. Această cucoană, cu morala ei de mahala, parcă trăiește înaintea

ochilor noștri. În privința moralității, ea nu se deosebește de Hudici, dar e mai energică și mai deșteaptă. Ar fi putut să-și scoată „arlimente“ de la un om mai energic decît Hudici. Cînd amenință că va face scandal cu procesul, atrăgînd tirgul la tribunal, putem s-o credem ; nu-i dumneaiei de cele care s-ar da înapoi de frica scandalului : nu degeaba zice Ana de dînsa : „Ași fi mers și după Scaraoschi, numai să scap din așa iad“. Da, cucoana știe să facă ce vrea. Hristea Zlotu e rămasă din vremurile trecute, ca și Hudici, stă jos de tot din punctul de vedere moral. Dacă face morală lui Hudici pentru că s-a însurat, apoi mai întîi de toate e pricina că, după cum am spus, bătrînilor le place să facă morală și, dacă nu găsesc vreun tînăr, apoi și-o fac unul altuia ; și al doilea, lui Hristea i-e jale de liniștea scumpului și destoinicului său prieten Hudici. Toate mișeliile lui Hudici, ca prinderea, spionarea, luarea cu sila, fac pe Hristea să scoată numai un suspin evlavios : „Rari sînt ființele care pot păstra credința în asemenea condiții“. Acesta e de bună seamă idealul lui Zlotu. Sînt rare aceste ființe și ce bine ar fi, după Zlotu, dacă ar fi mai multe ființe care să poată păstra credința, adică care să piardă într-un atîta demnitatea pînă la a fi țiitori legale unor bătrîni ca Hudici, Zlotu și cei de teapa lor. Ce mai ideal ! Și acest ideal îl autorizează pe Zlotu să jelească starea de cădere morală a timpurilor noastre. „Sîntem în niște timpuri vitrege — zice Zlotu —, țara noastră se schimbă, aruncă prea iute *bunele și sfintele obiceiuri ale părinților noștri*, și îmbrățeșează și mai iute tot ce vine de peste hotar... civilizația noastră, cu care se fălesc atîta d-lor cei de astăzi, ține în lux și dăsrînire“.

„Bunele și sfintele obiceiuri ale părinților noștri“ înseamnă nu altceva decît vremea aceea cînd Ion și Catrina lucrau în lanțuri, purtînd clopoței, cînd cucoana nu putea să iasă din casă fără voia bărbatului și cînd pleca săruta mîna stăpînului ; în vremea aceea, a bunelor obiceiuri, Hudici avea alte mijloace corective de a ținea pe Ana în ascultare : putea să o închidă în beci ori să pună țigani s-o bată. „Civilizația noastră cu care se fălesc d-lor“ în adevăr lasă mult de dorit încă, dar oricum e un pas uriaș față de „bunele și sfintele obiceiuri ale părinților noștri“. Aceste obiceiuri din nefericire n-au



trecut încă, dar cele care au trecut meargă în veșnica uitare, să le fie țărina ușoară, nu le vom jeli noi.

Tipul lui Zlătescu ar fi mult [mai] interesant, din nefericire autorul nu ne dă mai nimica, tipul e numai atins, fără a fi zugrăvit pe deplin. După fapte și după câteva fraze rostite de Zlătescu putem să ne facem însă idee. Zlătescu înfățișează generația nouă, cum Hudici înfățișează pe cea veche. Zlătescu & comp. sînt fiii lui alde Hudici, Hristea etc., și cum sînt părinții așa sînt și fiii. Moștenind de la părinți un egoism strîmt, dispreț către cei slabi și, mai ales, disprețul către femeie, moștenind alergarea pentru îndestularea poftelor, oricîte suferințe ar costa aceasta pe alți oameni, moștenind toate aceste însușiri și multe altele, din vremea bunelor și sfintelor obiceiuri de tristă amintire, el mai capătă din vremea noastră o calitate nouă — lipsa totală de scrupule de orice natură. Și iată eroul nostru, ca funcționar — fură casieria, ca om de societate — e cartofoar și măsluiește cărțile, ca bărbat în relație cu femeia care-l iubește — e tîlhar și fură paralele bărbatului ei leșinat pentru a fugi cu nevasta și de bună seamă pentru a o lăsa în sărăcie îndată ce-i va veni la socoteală.

În această societate crește și se dezvoltă unica ființă cu chip omenesc din toate cite am trecut în revistă. Caracterul Anei e zugrăvit parcă în treacăt, cu toate acestea, în cîteva cuvinte, în două scene — cea dintîi cu Hudici și a doua încă mai însemnată cu Zlătescu —, tipul Anei se arată îndestul ca să fim în drept să zicem că Ana e o rază de lumină în acest adînc întuneric moral, în care domnesc Hudici, cucoana Elencu, Zlătescu. Cît timp o vedem în piesă, purtarea ei e plină de hotărîre și de demnitate. Ana ar putea, cum fac multe femei, să înșele pe Hudici, să și-l țină sub papuc, cum se zice, și astfel să se bucure de toate foloasele stării de cucoană bogată și mare. Că Ana ar putea face aceasta e de neîgăduit — e prea energică și Hudici prea puțin deștept. Chiar în scena din urmă cu Ana, Hudici e atît de deștept încît zice Anei: „Și tu și eu suferim prea mult, ne chinuim fără îndurare... două vorbe ar descurca tot răul“. Se înțelege că un om care e așa de deștept încît crede că, după cele întîmplate între el și Ana, sînt destul două vorbe pentru a descurca tot răul nu poate fi greu de pus sub papuc, chiar pentru o femeie mai puțin ener-

gică decît Ana. Dar Anei i-e greață morală de astfel de joc și-i declară verde că nu-l iubește, că nu vrea să trăiască cu dînsul, cere să se despartă, plină de indignare zugrăvește, în cîteva cuvinte, starea ei grozavă și vinovăția lui Hudici: „Dar, cum m-ai luat — îl întrebă Ana —, m-ai cerut de la mama, te-ai înțeles cu dînsa... ori crezi c-am mers, unde aveai bani?... Nu, nici nu m-am gîndit la comorile ce m-așteptau“. La toate aceste drepte învinuiri, ieșite din inima plină de suferințe a Anei, Hudici, ca un copil prins, bolmojește: „Credeam..., cucoana Elencu mi-a spus“. Cînd Hudici nu cruță Anei cea din urmă durere și îi declară că mă-sa n-a venit ca s-o ajute să se despartă, ci a venit să ceară bani, atunci Ana îi declară cu o energie de admirat: „Ne vom despărți, să știu bine că voi rămînea pe drumuri! Și dacă mama e o nerușinată, atunci deschide ochii, că mult nu mă vezi aici în casă“. Aceste cuvinte sînt vitejești. „Să știu bine că voi rămînea pe drumuri“, iată o frază care ridică pe Ana mult, mult mai presus decît cei ce o înconjoară. A rămînea pe drumuri pentru o femeie, pentru Ana, pe care toți din toate părțile stăruiau din toate puterile să o corupă prin lux, baluri, juvaere, a rămînea pe drumuri pentru Ana însemna grozava sărăcie materială și prigonirea neîncetată, nesfîrșită din partea societății proaste, care negreșit nu i-ar fi iertat o faptă atît de nepractică: lăsarea unui bărbat bogat. Și Ana știe toate acestea. „Și apoi lumea te învinovățește — zice ea —, te arată cu degetul, fără să-și închipuiască umilințele suferite în fiecare zi, fără să știe în ce robie te-ai zbuguiat și cum ți-ai ros toate puterile, pierzînd toate iluziile“. Se înțelege. Lumii ce-i pasă, și mai ales cînd lumea e alcătuită din Hudici, Hristea Zlotu, Zlătescu, cucoana Elencu și alții de felul lor. Se înțelege că nu i s-ar ierta o ruptură cu Hudici milionarul și iubirea către un calic, pentru că Costică e calic, aceasta o știe ea. Împotriva unui fapt curajos ca acesta s-ar scandaliza pudoarea celor de la mahala; toată morala mahalalei, principiile băcăniei și idealul de la Jockey-club sînt împotriva faptelor, ce nu se potrivesc cu obișnuita practică a vieții. Dar se arată mai bine caracterul Anei în scena din urmă. Costică Zlătescu intră și găsește pe Hudici leșinat, după dureroasa scenă între Hudici și Ana; această



plecare înseamnă tocmai începerea unei alte vieți, întemeiată pe iubire, scăparea de iubirea și de înjosirea de a fi țiitoarea legală a unui bătrîn, a unui om pe care ea nu-l iubește; de această plecare îi e legată toată viața, tot viitorul ei, aicea se punea în joc o viață întreagă. Dar pentru plecare trebuie bani și practicul donjuan contemporan găsește îndată mijlocul: să fure bani de la Hudici cel leșinat. Dar aceasta e o mișelie, și cu prețul unei mișelii Ana nu vrea să-și cumpere fericirea. „Nu se poate — strigă ea —, asta e o hoție! Astfel nu vreau!“ Acesta nu e un capriciu trecător, aicea pentru Ana e vorba de viață ori de moarte. Nu-s scrupule evlavioase ale unui de alde Hudici, care, după torente de morală, propune Anei o învoială cu îndoit adulter. Cucoana Elencu nu s-ar opri înaintea unui astfel de fleac. Cît despre Zlătescu, apoi acest tînăr de „bonton“ într-atîta lipsit de orice sentimente morale încît cînd Ana, plină de indignare, îi cere să lase banii, amenințîndu-l că va țipa, că va face scandal zdrobind viața ei și a lui, lui Zlătescu îi iese din gură o frază tipică, în care se vede disprețul ce au tinerii de acest soi pentru femeie: „Zi femeie și pace“, strigă Zlătescu cu dispreț. Și în această societate Ana păstrează pînă la atîta puterea morală încît zdrobește toată viața sa pentru un principiu, pentru o credință. Fuga cu Zlătescu ar fi fost nu numai o scăpare de robie: îndărăt lăsa robia și înainte avea o viață întreagă cu un om pe care-l iubea cum poate să iubească o femeie la 20 de ani, ale cărei simțiri au fost pînă atunci călcate în picioare; dar ea iubește în Zlătescu o ființă morală și la cea dintîi mișelie a lui găsește destulă putere pentru a se lepăda de dînsul. „Ah! nu se poate — strigă Ana plină de durere — Ce rușine! Un tilhar!“ Și își ascunde capul în mîini, acest sărman cap, care a îndrăznit să aibă alte gînduri decît cele ce domnesc împrejurul ei! Și cînd Ana își ascunde capul cu durere, își ia rămas bun de la cea din urmă nădejde ce mai avea pentru a trăi. A rămîne cu Hudici, după scena din urmă mai ales, ar fi moartea pentru Ana, să meargă la mă-sa... dar nu demult i-a aruncat acestei mame ocară de „nerușinată“, iar omul pe care îl iubea, în care puneă cea de pe urmă nădejde, l-a văzut acumă că e mișel... tilhar! Ce viață mai putea fi pentru Ana?... Oh, da, este încă altă viață, cu idealuri înalte, mărețe, o viață în

care bucuriile ca și întristările deopotrivă ridică pe om, îl ridică la o înălțime mare, de la care poate privi cu mîndrie la omenire și cu iubire poate să întindă mîinile și să zică: „Sculati-vă, veniți aicea toți, pe această înălțime morală, toți cei ce suferiți!“; dar această viață de luptă, viață morală pentru toate Anele ce suferă, pentru toată omenirea, această viață nu o cunoștea Ana, și altceva decît moartea nu-i mai rămînea: glonțul lui Hudici a curmat viața Anei la timp, i-a dat liniștea mormîntului. Moartea e în logica faptelor. Și în fața trupului nenorocitei Ana doi oameni se întîlnesc față în față, doi oameni ce înfățișează două generații corupte — Hudici și Zlătescu. Și înaintea acestui trup al nevinovatei Ana o întrebare dureroasă ni se pune: E oare neînlaturat lucru ca în societatea lui Hudici-Zlătescu & comp. să piară tot ce e mai curat, mai moral; și dacă nu se poate acumă altfel, atunci cînd va veni acea vreme, cînd va dispărea și această nevoie dureroasă, această soartă nenorocită pentru tot ce e bun și drept? Cînd se vor înmulți acele raze luminoase care să alunge întunericul moral, cum soarele răsărind alungă întunericul nopții? Cînd?

Am trecut în revistă fizionomia morală a tuturor persoanelor din schița dramatică *Ștefan Hudici*, dar sîntem departe de a fi sîrșit tot ce ar fi de zis. Marginile articolului ne silesc să vorbim pe scurt, iar despărțindu-ne de Ștefan Hudici vom mai face cîteva observații. Care este acea putere care ne insuflă atît interes pentru tipurile din piesa aceasta? Puterea, am zis și mai zicem, este realitatea acestor tipuri, este faptul că Hudici, cucoana Elencu, Zlătescu... nu numai că nu sînt închipuiri romantice, dar, dimpotrivă, sînt tipuri comune, cu care ne întîlnim în fiecare zi, cu care sîntem legați prin lanțuri de fier.

Literatura este o putere mare, uriașă. Din veșnica mișcare înainte, care se cheamă viață, ea oprește în loc o parte, prinde o clipă din această viață și o pune pe hîrtie. Și acolo pe hîrtie clipeala trecătoare se cristalizează, rămîne veacuri peste veacuri în nemișcare, așa că fiecare poate să analizeze ce înseamnă această viață, cum este ea și cum trebuie să fie. Așa trebuie să fie literatura. Cu alte cuvinte, repetăm încă o dată, ea trebuie să fie oglinda vieții. Și ceea ce dă interes schiței dra-

matice a lui V. G. Morțun este că autorul a înțeles această cale dreaptă și a stăruit a merge pe dînsa. Cît despre executare avem puțin de adăugat pe lîngă cele zise. Tipul lui Hudici e și bine zugrăvit. Avem nu numai tipul exterior, ci îl vedem și în suflet chiar, pentru că Hudici, e apucat într-o vreme de grea cumpănă, într-o vreme cînd suferă mult, și tocmai în asemenea împrejurări ni se arată omul așa cum este. Hudici și cucoana Elencu arată în autor spirit de observație și puterea de a pătrunde înăuntrul sufletelor. Dacă va munci, ne așteptăm să vedem bucăți mai mari, mai întregi, mai cu străduință lucrate. Pentru tipurile celelalte, vom spune numai că nici unul nu e făcut, sînt numai aluzii, dar aluzii care arată că autorul le înțelege în întregime și care ne fac cu puțință să le alcătuim în mintea noastră. Cît despre întipărirea ce face Ștefan Hudici, vom spune următoarele :

Nu vom tăgădui noi talentul mare, puțin comun al lui Alecsandri. Dar am rămas aproape nepăsători la plîngerile și nefericirile roabei adorate, Geta. Cînd însă Ana ascunde capul în mîini și plînge de durere și deznădăjduire și scoate acest strigăt : „Ah ! nu se poate ! Ce rușine !... Un tîlhar !“, atunci noi suferim, suferim adînc împreună cu Ana și avem îndrăzneala a crede că aceleași simțiri le vor avea toți cititorii.

## GENERAȚIA NOUĂ<sup>40</sup>

de Turgheniev

În literatura rusă nu mai sînt alte scrieri de mare talent care să ne înfățișeze mișcarea revoluționară rusă numită nihilism. Marele roman al lui Dostoievski *Posedatii* \* e o caricatură scrisă de un om părtinitor și învrăjbit contra revoluționarilor ruși. Cauza acestei lipse de scrieri din viața nihilistilor e cenzura asiatică rusească. Afară de *Generația nouă* \*\* sînt cîteva nuvele ale lui Osipovici, un scriitor de mare talent, care din nefericire a murit foarte tînăr. Aluzii mai mult decît adevărate descrieri găsim de altmîntrelea la toți scriitorii tineri de talent, care scriu acuma. Așa e Korolenko, Cehov, Uspenski, Garșin etc. \*\*\*.

Pînă acum cîțiva ani, Turgheniev era foarte puțin cunoscut de publicul cititor al Europei. Pricina de căpetenie și neîndoielnică e necunoștința limbii ruse. Marele său talent nu a atras luarea-aminte a publicului cult

\* [Demonif.]

\*\* În rusește romanul se cheamă *Nov*, adică straturile noi ale pămîntului, nelucrate încă, pămînt virgin. Cu acest cuvînt „Nov“, Turgheniev a vrut să caracterizeze straturile noi ale tinerimii inteligente ruse, straturile inteligente.

\*\*\* Acum de curînd a apărut un roman în englezește al cunoscutului revoluționar și scriitor rus Stepniak, *The career of a nihilist* [Destinul unui nihilist]. Aici, cu multă nepărtinire, a reprezentat lupta și durerosul martirolog al revoluționarilor ruși. Deși autorului îi lipsește puternicul geniu al lui Turgheniev ori Tolstoi, în orice caz *The career of a nihilist* e unicul roman din viața nihilistilor, scris de un om care cunoaște în fond mișcarea revoluționară rusă.

decît după ce autorul însuși — care cunoștea în perfecție mai toate limbile europene — și-a tradus scrierile sale în limba franceză și germană. De atunci însă, numele și faima i-au crescut mereu. Și acum doi ani, cînd a murit [1883], s-a[u] putut lămuri înrîurirea și vaza de care se bucura el în Europa întreagă. În jurul sicriului lui se grămădi întreg Parisul literar și artistic: cei mai de seamă scriitori și artiștii cei mai de frunte. Cu ducerea cadavrului în Rusia, s-a dat prilej ziaristicii și literaților de prin orașele prin care trecea să-și adeverească simpatiile lor pentru cel ce nu mai era. În Rusia lucrurile au mers și mai departe: săptămîni întregi, vreme îndelungată, nu se vorbea decît despre marea pierdere națională, și agenția „Havas“ ne trimitea telegrame care arătau temerea ce avea guvernul rusesc ca înmormîntarea lui Turgheniev să nu slujească de prilej izbucnirii unei revoluții. Lucrul păru atît de temeinic încît stăpînirea crezu de cuviință să-și concentreze o parte din oaste.

Care să fie pricina acestei înrîuriri exercitate de talentosul scriitor în Europa și, mai cu seamă, în patria sa? Această întrebare e cu atît mai importantă cu cît se știe că Turgheniev nu s-a amestecat niciodată în politică, n-a jucat nici un rol, n-a figurat în nici un partid și prin urmare toată vaza, toată înrîurirea sa, o datorește numai și numai scrierilor. Atunci care este acel lucru neînțeles și nedumerit care se furișează în scrierile renumitului romancier și prin care-și cîștigă astă mare înrîurire? Vom căta răspunsul acestei întrebări.

Marele său talent nu putea da lui Turgheniev atîta trecere — deși în descrierea naturii avea o măiestrie nepomenită —, dar în comparație cu alte talente al său n-a fost mai mare decît talentul lui Flaubert sau al lui Daudet, al lui Dickens ori Thackeray. De unde dar și cum această înrîurire? Această înrîurire porcede din firea talentului și alegerea subiectelor sale, și aceasta e partea pe care vom căta să o punem în vedere în analiza noastră.

Turgheniev n-a fost numai un mare scriitor, el a fost înainte de toate om, dar un om impresionabil la culme, care simțea, ghicea și suferea de toate cele ce se petreceau în jurul său, un om cu inimă bună, iubitoare, vecinic atrasă către tot ce e frumos, bine și moral. El punea mîna

pe pulsul țării sale și inima lui sălta în tact cu inima norodului rus, suferind aceleași suferințe, bucurîndu-se de aceleași bucurii. El căta la înfățișarea searbădă și întunecată a țării sale, și în romanuri zugrăvea un tablou adevărat al stării acestui bolnav, care se cheamă colosală împărăție rusă, un tablou peste măsură asemănător, în care arăta pas cu pas mersul boalei către vindecare ori către risipă, și acest tablou devine frumos, mareț, capătă o putere fermecătoare cînd trece prin agera minte și prin mult iubitoare inimă a marelui romancier. Aceasta e una din temeinicele pricini care au dat lui Turgheniev atîta vază și așa de mare înrîurire. Deși magnat, el n-a uitat niciodată ce și cît datorește poporului muncitor, și întîia sa lucrare de seamă, *Amintiri de vinătoare, ori memoriile unui magnat rus*\*, se îndeletnicește înainte de toate cu nefericita țărănime rusească, care pe vremea aceea zăcea încă în robie. Aceste mici, dar mult poetice și prea frumoase nuvele au avut mare înrîurire asupra Rusiei, ele au atras și influențat opinia publică întru dezrobirea țaranilor. În aceste mici tablouri, poprima [poporul] nu e deloc idealizată, ea ni se arată așa precum este, în toată goliciunea firii sale, și tocmai de aceea ele i-au cîștigat dragostea publicului. Cît despre valoarea poetică a acestor schițe, vom invoca mărturia lui Alphonse Daudet, care zice că tocmai ele l-au făcut să admire pe Turgheniev, și Daudet trebuie crezut, fiind bun judecător.

De la această dintîi a sa lucrare, tipărită acum patruzeci de ani, și pînă la ultimul roman, *Lumea nouă*, care s-a și publicat în *Drepturile omului* sub titlul *Generația nouă*<sup>41</sup>, care se ocupă cu nihilismul, arzătoarea chestiune a zilei în lumea rusă, Turgheniev s-a îndeletnicit cu chestiunile cele mai vitale pentru Rusia, descriindu-ne, în admirabilele sale tablouri, tot ce turbura, tot ce neli-niștea patria sa. Deci aceasta a fost de căpetenie și neîndoielnică pricină care-i explică influența. A doua parte caracteristică a lui Turgheniev este realismul, dar realismul înțeles în sensul cel mai bun, în sensul adevărat al cuvîntului. Realismul în literatură, dacă vom lua cuvîntul *ad litteram*, e o descriere a lucrurilor așa cum sînt în realitate. Din această explicație a realismului iese

\* [Povestirile unui vinător.]

însă întrebarea: „Ce, și cum trebuie descris?” Un romancier din școala lui Zola e în stare să ne descrie în zeci de pagini o sobă care scoate fum... Nu-i vorbă, lucrul e real, dar la ce slujește această realitate, întru ce ne interesează ea pe noi?... Ne pierdem vremea în zădar citind ăst amar de prostii! Și încă pilda cu soba e prea slabă, ea nu arată tot ce vrem să spunem. Ce noimă au, ce înseamnă acele mii de pagini în care se descriu picioarele goale de femei, descrise din toate punctele de vedere, și mai cu seamă din cel anatomic, cum să-i zicem ăstui soi de realism, care nu are alt scop decât de a mai dezmetici puțin somnoroșii nervi ai burghezimei scurse de puteri și de a face să se vîndă romanul? Cum să numim acest soi de realism? — Zola încai răscumpără aste păcate prin marele și puternicul său talent, care îndeobște lipsește la toți cei ce s-au luat după el.

Se înțelege că realismul lui Turgheniev nu s-aseamănă întru nimic cu acest mîrșav realism, care prefăce literatura în cabinete secrete de panorame nomade, în care intri plătind peste biletul de intrare un adaos de 25 de bani. Turgheniev avea gustul estetic, gustul frumosului prea dezvoltat pentru a cădea în asemenea caricaturism.

Subiectele sale sînt tot atît de adevărate, tot atît de reale, dar în același timp ele conțin idealuri mărețe, idealuri omenești care turbură pe concetățenii săi. În om el vede, mai întîi și înainte de toate, *omul*, iar nu bestia și nu se îndeletnicește decât cu desfășurarea bunelor și relelor omenești așa cum sînt, înțelegînd că a zugrăvi por-nirile și relațiile dobitocești este treaba științei care se numește fiziologie, iar nu a artei.

Un critic francez\*, comparînd pe Zola cu alt scriitor rus, Dostoievski, romancier de mare talent, zice: „Zola vede în om viața, și Dostoievski omul”. Această adevărată comparație se potrivește și mai bine cu Turgheniev.

Turgheniev cunoaște, în amănunțimile sale, acea vechi și străvechi poveste, care rămîne vecinic nouă, care se numește dragostea. Dar dragostea în romanele lui

\* Jean Fleury. Vezi *Revue politique et littéraire* din 26 febr. 1881: „Deux romanciers russes contemporains: Dostoievsky et Pissemsky”.

Turgheniev este ceea ce e și în realitate, un simțămînt mai ales omenesc, un simțămînt prin care omul se deosebește de celelalte specii zoologice, un simțămînt măreț, ideal și nobil, care întrunește în sine înalte simțăminte omenești de jertfire, de solidaritate și care fac din om adevărat om. „Și de aceea cînd citești romanul lui Turgheniev ți se pare că te simți în vremea de demult, în întiile veacuri ale creștinismului”. Această frază, pe care o zice un mare critic danez, Brandes, vorbind despre romanul lui Turgheniev *În ajun*, poate să fie zisă de mai toate scrierile lui.

Am zis că dragostea lui Turgheniev e un simțămînt mai cu seamă ideal, un simțămînt moral. De ce Natalia\* îndrăgește pe Rudin, care e de două ori mai în vîrstă decât ea, care e sărac, vagabond, fără loc și căpătîi? Pentru că Rudin e mare orator, pentru că Rudin e om ales, spirit ager, și aceasta e vădit, căci vedem că ea îl lasă, îl respinge cum bagă de seamă ori, mai bine zicînd, cum i se pare că Rudin e mai mult un strigător de fraze frumoase, de vorbe pompoase decât un om de acțiune. De ce Elena\*\* îndrăgește pe necioplitul bulgar Insarov, nebăgînd în seamă pe cei din jurul său, pe niște oameni de talent, în toată puterea cuvîntului, pe tînărul pictor Șubin ori pe învățatul Berseniev? Pentru că Insarov e un revoluționar, care-și jertfește toate chemările inimii sale, toate aspirațiile pentru răscularea bulgarilor contra turcilor. Și Elena îl îndrăgește într-atîta încît lasă tot și pleacă departe, peste țări și ape, departe de neamuri, de țară, pleacă după Insarov pentru a lupta alături cu el în mijlocul răsculatului popor bulgar. De ce, în fine, aristocrata Mariana\*\*\* îndrăgește pe sărmanul student Nejdánov? Pentru că Nejdánov reprezintă o nobilă idee, măreață idee a revoluției sociale. Și ea nu numai că fuge din casa aristocratică a moșului ei Sipiaghin, dar își leapădă toate semnele deosebitoare ale castei sale privilegiate pentru ca, îmbrăcată țărănește, să răscoale poporul. Iată la ce înălțime pune Turgheniev dragostea: el o leagă,

\* În *Dimitri Rudin* [Rudin.]

\*\* În *În ajun*.

\*\*\* În *Lumea nouă*.

o înfrățește cu simțămintele omenești cele mai mari și mai de seamă.

Dar poate că ființele în care se întrupează aceste idei sint ființe ideale, închipuiri, făcute pe calup și cu gând tendențios? Nu, nu credeți una ca asta! Tipurile lui Turgheniev sint tipuri vii, ba încă atât de viețuitoare că-ți pare că trăiești cu ele, și, romanul sfârșit, nu-ți dispar în veci din minte. Adîncă impresie ce ai simțit se încrustează în creieri pe viață. Turgheniev ia tipuri din viața contemporană, le pune în situații posibile, reale și pe urmă în tot cursul romanului aceste ființe viețuiesc, lucrează, se mișcă, sufăr astfel cum trebuie să trăiască, să lucreze, să sufere, fiind seamă de caracterul lor și de situațiile prin care trec.

Repetăm că realismul lui Turgheniev e un realism care se ferește, care fuge de tot ce e prea-prea [exagerat]. Scrierile lui sint o sinteză între idealismul romantic al lui Victor Hugo și realismul brutal al școalei lui Emile Zola.

Pricina neînțeleasă a mării înfriuriri a lui Turgheniev și a faimei de care se bucură stă în alegerea subiectelor, în caracterul propriu al scriitorului și, în fine, în realismul său, pe care-l putem numi realism rațional.

Neavînd nici spațiul trebuincios, nici gândul de a face un studiu complet asupra lui Turgheniev, nu vom intra în amănunțimi. Și după aceste cuvinte generale asupra scriitorului nu ne vom îndeletnici decît cu romanul *Lumea nouă*.

\*

Cum am zis mai sus, acest roman zugrăvește mișcarea revoluționară din Rusia. Eroul acestui roman e nihilistul Nejdanov, acest Hamlet rusesc... L-am numit *Hamlet*, și din pricina aceasta trebuie să facem o mică digresiune pentru ca să ne lămurim vorba și gândul nostru. Caracterul lui Hamlet, dar, bineînțeles, cu chipul și aplecările rusești, e unul din tipurile cele mai răspîndite în scrierile lui Turgheniev. Acest tip îl întîlnim mai în fiecare din romanurile sale. De unde provine aceasta? Să vină de acolo oare că creația jupiterianului creier al lui Shakespeare a făcut o impresie așa de mare

asupra lui Turgheniev încît el n-a putut să scuture de la sine această înfriurare în toată viața?

Pricina nu-i aceasta. Pricina e că traiul, mijlocul [mediul] rusesc e foarte potrivit pentru a produce asemenea tipuri. Și, în adevăr, care este esențiala însemnare a acestui tip, care a nemurit tot atît pe celebrul Shakespeare pe cît genialul poet dramatic l-a nemurit pe dînsul? Esențialul acestui tip este contrazicerea între voință și stăruință, între gând și acțiune. Trei clipe din viața duhului omenesc, simțirea, gândul și acțiunea, care trebuie să fie armonice pentru ca omul să fie om normal, sint dezlănțuite și omul devine anormal, capătă, ca să zic așa, o dublă personalitate, și tocmai această anormalitate psihică, această duplicitate a caracterului este partea esențială a lui Hamlet. În vreme ce gândul și simțămîntul datoriei ce are de împlinit îl împing pe Hamlet să răzbune moartea tatălui său, să omoare pe ucigașul său unchi, lipsa de stăruință îl ține pe loc, și în această luptă lăuntrică stă tot tragicul, toată anormalitatea caracterului lui Hamlet, și în această vinjoleală se pierde mîndrul prinț al Danemarcei, tirînd după sine, în neagra-i groapă, pe mulți din cei ce-l înconjoară.

Pămîntul rusesc e pămînt rodnic și mînos în producerea unor asemenea ființe. Și pricina e, pe de o parte, deosebirea între dezvoltarea morală și intelectuală a claselor culte ruse și, dintr-altă parte, așezămintele politice curat asiatice și barbare. Dintr-o parte legăturile sale cu Europa, dezvoltarea-i europeană, o bogată literatură, în care sint traduse mai toate operele de seamă din literaturile europene, pe lîngă cea localnică, de o rară originalitate, și din altă parte obiceiurile stăpînirii, curat afgane ori persane.

Această dezvoltare intelectuală a dat naștere unor spirite alese, unor mari talente, unor subtile inteligențe, dar care la întîiul pas ce fac, pentru aplicarea calităților lor la viața reală, se lovesc de trista realitate, de niște așezăminte sălbătice, care îi duc la deznădăjduire și le nimicesc energia. De aici pornește acea contrazicere între marea inteligență și simțămintele alese, dintr-o parte, și neînsemnatele acte, dintr-alta, contrazicere grozavă, dureroasă care caracterizează pe toți Hamleții.

Turgheniev, care, după cum am zis mai sus, era atît de simțitor la toate nevoile, la toate păsurile țării sale,

desigur nu putea să nu bage de seamă această trăsătură a firii rusești, și de aceea acest tip apare mai în toate romanurile sale. Până într-atîta era el de pătruns de aceasta încît una din nuvelele sale e intitulată : „Hamlet din ținutul Scigrov“.

Autorul însuși ne spune, în cuprinsul romanului de față, că pe Nejdandov tovarășii săi îl numeau Hamlet. Și, în adevăr, Nejdandov e un Hamlet. Dintr-o parte dezvoltarea intelectuală și morală a lui Nejdandov îl împinge înainte, îl face socialist, revoluționar, îi pune în spate datoria sfîntă de a lupta pentru dezrobirea poporului muncitor, și pe de altă parte toate stupidele calități ale castei nobile, calitățile moștenite, moștenire groaznică, atavism teribil, îl țin locului, îi nimicesc toate puterile, și în această luptă se nimicește nobilul Nejdandov, cum s-a pierdut și nobilul prinț al Danemarcei. Și ceea ce e și mai grozav, mai sfîșietor e că Nejdandov, ca și Hamlet, își înțelege nemoralitatea sa. Cu cîteva minute înaintea sinuciderii sale, el scrie Marianei : „Răul e în mine, eu sînt vinovatul, firea mea e de vină, iar nu marea noastră cauză“.

Nejdandov, pe lîngă că e tipul unui Hamlet rus, e și al unui Hamlet socialist și revoluționar. El e interesant de la început pînă la sfîrșit, e admirabil descris și alcătuit cu mare și rară măiestrie.

Se zice însă că revoluționarii ruși au protestat contra acestui tip, se înțelege, nu din punctul de vedere artistic, ci din punctul de vedere tendențios. Ei nu tăgăduiau deloc că în mișcarea nihilistă se aflau Nejdandovi, dar susțineau că tonul mișcării nu a fost dat de ei și că niciodată nu au fost luați nici dați drept pildă. Și, fără multă bătaie de cap, vedem că revoluționarii au avut dreptate. În adevăr, cum ar putea oamenii care dau înapoi dinaintea întîieii piedici ce li se pune în cale — cum a făcut Nejdandov după întîmplarea din circumă ori cum face Hamlet cînd găsește pe Claudius închinîndu-se și-și scornește fel de fel de pricini, care de care mai copilărești, pentru ca să-și scuze inacțiunea —, cum ar putea un asemenea soi de oameni să pună lumea în uimire prin hotărîrea, statornicia și îndrăzneala lor? nu, nu Hamletii, ci Fortinbrasii bărbătoși și cu voințe de fier sînt cei care au uimit lumea prin eroismul lor. Se înțelege iarăși că ei nu imputau lui Turgheniev că a descris prost

pe Nejdandov, ci numai că a luat de tip un asemenea caracter, că nu a dat personagiului său adevărata înfățișare a mișcării rusești. Noi credem că pricina e că Turgheniev, trăind departe de țara sa, nu cunoștea indestul de bine această mișcare și, afară de aceasta, era și prea în vîrstă pentru a o pricepe pe deplin.

Al doilea tip principal din romanul *Lumea nouă* e Mariana. Dar acest tip nu e necunoscut celor care au citit celelalte scrieri ale lui Turgheniev. Și aci e locul să spunem cititorilor că mărțul chip în care descrie pe femeie e una din marile calități ale talentului său. E lucru curios d-a observa că Turgheniev, care a descris în romanurile sale atîția bărbați nesfirșiți, atîția Hamleți ruși, atîția oameni cu duplicitate de caracter, ca să zic așa, nu a dat nici unuia din tipurile femeiești astfel de caracter. Ba chiar dimpotrivă, femeile și fetele în scrierile lui Turgheniev au caracterul întreg, hotărît, în ele nu se arată nici o contradicție între cuvînt și faptă, între gînd și acțiune.

Crezînd în ceva, ele nu numai că nu mai stau la îndoială, ci pe loc sînt gata să-și jertfească credințelor lor tot sîngele, pînă la cea din urmă picătură, toate puterile omenești, pînă la deplina lor istovire. Astfel ne arată el pe femeia rusă, atît în relațiile familiare cît și în cele sociale.

Niciodată mîna vreunui maestru scriitor nu a zugrăvit chipul femeii cu mai mare gingășie și cu mai adevărat respect. Una din poemele sale în proză, scrisă puțin înaintea morții, ne-a înfățișat apoteoza femeii ruse. Cine a citit acel admirabil tablou și a rămas nemișcat? Acel tablou care ne arată pe o rusoaică înaintea umedei, friguroasei, grozavei închisori auzind un glas răgușit, care îi înșiră una după alta toate grozăviile ce se petrec înăuntru... „Știu“ — răspunde ea și trece pragul temniței... „Nebună!“ — țipă glasul răgușit... „Sfîntă!“ — răsună alt glas în depărtare. Una din aceste nebune și sfinte este și Mariana.

Mariana e Elena din romanul *În ajun*, dar o Elenă care nu are nevoie să alerge în Bulgaria pentru a-și putea dezvălui rarele sale calități morale, ci o Elenă care găsește teren în țara ei, în mișcarea socialo-revoluționară. Condițiile vieții s-au schimbat, și cu ele s-a schimbat și tipul Elenei, devenind Mariana. Și aicea vom face o



observație pe care am făcut-o și în privința descrierii tipului lui Nejdanov și care arată că Turgheniev nu cunoștea îndestul mișcarea revoluționară din Rusia. Mariana, cu toate rarele ei calități, cu toată nestrămutata-i hotărîre, cu tot entuziasmul său, cu toate că e gata pentru orice jertfă, arată prea puțin spirit de inițiativă și tot cere într-una de la Nejdanov un prilej pentru a se putea jertfi cauzei; s-ar părea că Mariana nu e în stare să facă nimica fără Nejdanov și, după ce Nejdanov moare, ea merge înainte, dar nu singură, ci tot cu un bărbat, cu Solomin.

Desigur însă că această lipsă de inițiativă nu poate să fie caracteristică revoluționarilor ruse ca Perovskaia \*, care, cînd omul pe care ea l-a iubit și care a fost capul conspirațiilor nihiliste e arestat, nu numai că nu dez-nădăjduiește, dar chiar singură se pune în capul conspirației.

Greșeala lui Turgheniev e că el cunoștea pe femeia rusă cea de-acum 20 de ani, de pe vremea cînd scria tipul Elenei, care are destulă îndrăzneală și inițiativă pentru ca să plece în Bulgaria după Insarov, să se lupte alături cu el, dar care după moartea lui Insarov scrie: „Acum totul e sfîrșit pentru mine“. Dacă Elena ar fi o socialistă revoluționară din vremea noastră, totul nu s-ar sfîrși cu moartea lui Insarov, ea ar urma lupta înainte, punîndu-se în capul revoluțiunii bulgare. Dar, după cum am zis, Turgheniev era prea bătrîn pentru ca să bage de seamă acea schimbare ce s-a săvîrșit în tipul femeii ruse, pe care el îl descrie întotdeauna cu atîta măiestrie. Mai sînt încă și alte lucruri, în acest roman, care ne par greșite nu din punctul de vedere artistic, ci din punctul de vedere al întîmplărilor. Aceste greșeli ne produc impresia unei simfonii cîntate de un mare maestru, care din pricina bătrîneței sale, din pricină că îi tremură mîna, face să răsune din cînd în cînd cîte o notă falsă.

Însă, cu toate micile greșeli, cu toate că *Lumea nouă* e departe d-a ne înfățișa mișcarea nihilistă în întregimea ei, totuși noi avem în acest roman o maestuoasă descriere a unei părți din această mișcare, și, ceea ce e mai de seamă, descrierea e făcută de un mare scriitor.

\* Vezi *Revista socială* 42.

Aici ne simțim datori a spune cititorilor noștri că toate scrierile stupide ale lui Tissot ori romanul tipărit în foița *Răsboiului* nu sînt nimic alta decît speculațiile unor negustori literari care trag pe sfoară publicul lesne crezător și necunoscător. În aceste romanuri, noi unii nu știm ce să admirăm mai mult: îndrăzneala acestor cavaleri de industrie ai literaturii ori prostia celor care cred că în aceste basme înfiorătoare à la *Rocambole* avem a face cu adevărați nihilisti.

Noi mai repetăm că, după cît știm, *Lumea nouă* e singurul roman care ne înfățișează viața nihilistă. Sîntem deci siguri că cititorii noștri vor citi cu plăcere admirabilele pagini ale marelui romancier rus pentru că această mișcare nu aparține numai Rusiei, ci omenirii întregi.

Rusia, ca și America, e țara surprinderilor. De la 1870 încoace, ea a arătat Europei lucruri uimitoare și, mai ales, neașteptate. Pe cînd toți în Europa se deprinseseră a privi Rusia ca o țară despotică, unde nu poți afla cea mai mică manifestație a liberalismului și a spiritului de protestare, o puternică mișcare revoluționară, o mișcare de o energie nemaipomenită, zgudui din temelie colosul de la Nord. Pe cînd toți în Europa se deprinseseră a crede că Rusia e țara întunericului, unde numai funcționarii știu să scrie și să citească, traduceri din Turgheniev siliră pe criticii europeni, între alții pe Renan, de a-și schimba părerea și de a număra pe Turgheniev printre cei mai mari scriitori ai secolului. Traducerile din Gogol, Pușkin, Lermontov, Gonțarov, Dostoievski au dezvăluit înaintea Occidentului puternica literatură a Rusiei și la care Europa se aștepta tot atît de puțin ca și la mișcarea nihilistă. Despre unul din acești scriitori voim să spunem cîteva cuvinte cu prilejul traducerii, în foiața *Românului*, a unuia din cele mai bune romane ale sale, *Umiliții și obidiții* \*.

Viața marelui scriitor rus este tot așa de stranie ca și scrierile sale. Fiul unor părinți săraci, Dostoievski a făcut studii strălucite la Universitatea din Petersburg. Foarte tînr încă, a început să scrie nuvele în revista *Analele patriei*, o revistă mare, care a trăit peste 50 de

ani și care a fost oprită numai în 1884 de către ministrul de interne, comitele [contele] Tolstoi.

Nuvelele lui Dostoievski fură băgate în seamă de public, și celebrul scriitor rus Belinski i-a prevestit un viitor strălucit. Prevestirile marelui critic s-au adeverit numai în parte, pentru că viitorul scriitorului, în ceea ce privește viața lui personală, a fost din cele mai groaznice.

Pe la 1846 în Petersburg, între clasele inteligente începură să se răspîndească ideile lui Fourier și Saint-Simon. Se înjghebă o societate sub înriurirea directă a unui om de caracter și de mare talent, Petrașevski. Scopul acestei societăți era răspîndirea ideilor noi și dobîndirea cărților și jurnalelor străine. Scopul era dar cît se poate de inocent, dar nu tot astfel judeca și împăratul Nicolae. Pentru el, această societate era o conspirație, și de aceea toți membrii ei fură priviți ca conspiratori. Petrașevski și Speșniev, un botanist de frunte, fură osîndiți la moarte, iar distinsul tînr scriitor Dostoievski, amestecat în societate, fu osîndit la munca silnică și trimis pe granița Siberiei occidentale, într-o închisoare de criminali ordinari<sup>44</sup>. Aici, într-o temniță grozavă, purtînd fiare, supus unui regim și mai grozav chiar decît cel la care erau supuși tovarășii lui de închisoare, asasini și criminali ordinari, întemnițat împreună cu 250 de osîndiți, Dostoievski rămase șapte ani. Cum am zis, în această închisoare erau 250 de pușcăriași, și acest număr era mereu același, pentru că în locul celor cărora li se dădea drumul ori mureau se aduceau alții. Dostoievski deci avu prilejul timp de șapte ani să trăiască împreună cu sutimi și sutimi de criminali, și nu e dar lucru de mirare că, observator genial, a studiat într-un chip atît de strălucit sufletul criminalului.

După ieșirea lui din închisoare, care lucru s-a întîmplat numai după moartea lui Nicolae I, Dostoievski ne-a descris-o într-un op mare sub denumirea de *Casa moartă* \*. În acest op trece pe dinaintea ochilor noștri un șir întreg, un șir sinistru de criminali. Cu o măiestrie fără seamăn, genialul scriitor a surprins sufletul întreg al criminalului. Această carte ar trebui să fie pe masa tuturor celor ce se interesează de chestiunea crimina-

\* [Umiliți și obidiți.]

\* [Amintiri din casa morților.]

lilor. Cît de mare și ce funestă influență a avut asupra tînărului scriitor acea închisoare de pușcăriași poate să și-o închipuiască oricine. Va fi destul dacă vom spune că Dostoievski a rămas toată viața epileptic. Influența închisorii asupra psihicului autorului n-a fost mai puțin funestă. Chiar în cele dintîi scrieri ale sale se vede o tragere de inimă pentru analiza psihică a suferințelor morale și materiale ale dezmoșteniților. Temnița, contactul cu criminalii, cu nefericiții, apoi propriile sale suferințe au dat naștere și au mărit pînă la extrem această notă psihică, care dă un ton negru, trist, grozav tuturor scrierilor sale posterioare. Contactul cu asasinii l-a învățat să găsească în sufletul ființelor celor mai degradate, și totodată celor mai nefericite, trăsături de cele mai nobile calități omenesti. Acest contact, împreună cu perfectă cunoaștere a condițiilor mizerabile de trai, care împing pe acești nefericiți la crimă, l-a făcut pe autor nu numai să-i ierte, dar încă să compătimizească cu dinșii și chiar să-i iubească ca pe niște victime. Între cei închiși a fost și un alt soi de oameni, care au avut și mai mare influență asupra lui. Aceștia sînt sectarii religioși, trimiși la munca silnică pentru credințele lor religioase.

Se știe că în Rusia sînt milioane de acești sectari, care în timpul lui Nicolae erau grozav de persecutați, și cei mai îndărătnici și fanatici dintre ei erau trimiși la munca silnică. Acești fanatici, de o colosală putere de caracter, care, pentru credințele lor absurde, rizînd se duceau la moarte, care se ascundeau prin păduri alcătuiind un fel de mănăstiri, cărora le dădeau foc din toate colțurile și ardeau cu neveste și copii la apropierea armatei, numai ca să nu cadă în mîna necredincioșilor, acești fanatici, acești mistici eroici nu puteau decît să aibă cea mai mare influență asupra impresionabilului scriitor. Prin contactul zilnic cu aceste ființe, Dostoievski, bolnav psihicește și fizicește, ajunge și el mistic, religios pînă la nebunie. Preceptul sectarilor „că în suferințe e fericire” ajunge preceptul scriitorului. „Numai aceia care sufăr sînt mari și nobili” — zice dînsul, și singur, trăind în mizerie, Dostoievski, în anii din urmă ai vieții, se face apostolul suferinței. El face o polemică grozavă contra socialiștilor ruși, care se luptă pentru fericirea poporului. Consecvent pînă la extrem, el arată pe socialiști ca pe cei mai mari inamici ai poporului,

pentru că poporul e mare și nobil tocmai din pricina suferințelor lui grozave, și prin urmare, zice Dostoievski, lăsați pe popor să sufere. Această dragoste pentru suferință îl face pe dînsul, scriitor, să caute tipuri printre cei obidiți, asupriți și dezmoșteniți, dar suferințele psihice și morale ale acestor nefericiți sînt zugrăvite cu atîta putere de adevăr încît în această privință maestrul rus n-are rivali în literatura europeană.

Revista belgiană *Société nouvelle* cu drept cuvînt zice vorbind de Dostoievski :

„F. M. Dostoievski a dobîndit, cu drept cuvînt, titlul și renumele de marele poet realist al asupriților și umiliților“.

În adevăr, nimeni nu zugrăvește mai bine ca dînsul suferințele psihice ale tuturor dezmoșteniților din această lume ; nici un romancier rus sau străin nu s-a putut măsura cu el în arta de a descoperi aceste citeva scînteii ale focului sacru care strălucește în întunericul sufletelor celor mai degradate prin viciu și mizerie.

Spațiul articolului nu ne lasă să vorbim despre toată activitatea literară a celebrului scriitor. Vom spune numai citeva cuvinte despre două din cele mai bune romane ale sale, *Crimă și pedeapsă* și *Umiliții și obidiții*, care se vor tipări în foia *Românului*.

Conținutul din romanul *Crimă și pedeapsă* este următorul :

„Un tînăr student, Raskolnikov, sărac pînă la cea mai desăvîrșită mizerie, cu nervii slăbiți, începe să fie urmărit de gîndul că are tot dreptul să omoare pe o cămătară bătrînă, de care nimeni n-are trebuință, care nu face bine nimănui, ci tuturor numai rău, pe cînd cu paralele ei s-ar putea face atîta bine“.

Tot interesul romanului e concentrat în analiza simțămintelor lui Raskolnikov, a șovăirilor sale înaintea crimei, a nehotărîrii, a durerilor care-l chinuiesc în timpul cînd merge să omoare și, în urmă, în analiza martiriului lung, grozav, după crimă, a simțămintelor de groază ce i le dă teama că va fi prins, a simțămintelor de căință, care-l duc pînă la nebunie. Asistăm la o lungă tortură, descrisă în două volume. Și acest tablou îngrozitor al durerilor morale ale lui Raskolnikov e făcut pe un ton atît de negru, mediul în care se învîrtește Raskolnikov e atît de grozav încît mulți nu sînt în stare să

citească romanul pînă la sfîrșit. Nervii multora nu sînt în stare să îndure acea tortură psihică la care este supus eroul; și acest fapt s-a observat în Rusia, ca și în Franța. Eroina romanului e o prostituată, Sonia Marmeladov, o fată simplă, de o bunătate superioară, bunătate care merge pînă la cel mai mare sacrificiu: ea ajunge chiar prostituată pentru a opri să nu moară de foame femeia a doua a tată-lui său și pe patru copii mici ai acestei femei. Trebuia să aibă cineva curajul excepțional al lui Dos-toievski pentru a îndrăzni, într-un mare roman în două volume, să ia ca personaje principale un asasin și o prostituată și, totodată, de a arăta pe aceste personaje nu ca pe niște fiare sălbatice, ci ca oameni, și încă oameni de o moralitate înaltă, la care nu se pot înălța mulți din cei care benchetuiesc la masa mare a vieții.

În romanul *Crimă și pedeapsă* sînt scene foarte tragice și, totodată, de cel mai mare umanitarism, în care autorul ne ridică deasupra tuturor prejudecăților societății. Astfel este, chiar de la început, admirabila scenă din cîrciumă, scenă care hotărăște pe Raskolnikov să săvîrșească crima. Raskolnikov intră într-o cîrciumă și, între mulți nefericiți și bețivi, el găsește pe un funcționar care bea de două zile și care și-a băut pînă și hainele. Acest funcționar, care are cinci copii și numai 20 de ruble pe lună (adică 50 de franci), ajunge bețiv pentru a-și îneca disperarea în votcă (rachiu) și aduce în cea mai cumplită mizerie familia sa. Marmeladov zugrăvește lui Raskolnikov toată nesfîrșita mizerie a vieții sale: femeia, dintr-o casă nobilă, e fizică, patru copii mici, o fată mare, Sonia, care se dă prostituției pentru a-și scăpa familia să nu moară de foame. Toți cei ce vin de obicei în cîrciumă, aceia rid în timpul cînd Marmeladov povestește pentru că au auzit deja în nenumărate rînduri această povestire; și cînd cîrciumarul întrerupe pe Marmeladov, zicînd că el nu merită compătimire pentru că e bețiv, bețivul Marmeladov se ridică pînă la înalta elocință a disperării zicîndu-i:

„De ce să vă fie milă de mine — răcni el ca sărit din minți —, de ce să vă fie milă, zici tu?... Bine zici, nu trebuie! Trebuie să mă răstigniți, să mă întindeți! Răstignește-mă, judecătorule, dar, răstignindu-mă, fie-ți milă de mine! și atunci eu singur voi pași către pe-

deapsa mea, căci nu sunt însetat de veselie, ci de chin și lacrimi!... Ce crezi tu, crîsmariu, că oțetul tău m-a desfătat cituși de puțin? În fundul acestei sticle am cătat mîhnirea și lacrimile și le-am băut una cîte una, le-am sorbit strop cu strop...; dar cel ce s-a îndurat de toți oamenii, cel ce toate a înțeles, acela se va îndura și de noi; el e singurul judecător. Și, în ziua judecății, el va întreba: «Unde e fecioara care s-a jertfit pentru o maștigă\* pizmașă și ofticoasă, pentru niște copii care nu-i erau frați? Unde-i fecioara care nu s-a îndurat de tatăl său pămîntean și nu și-a întors fața cu scîrbă de la acel nerușinat bețiv?». Și va mai zice: «Vino! te-am mai iertat o dată... te-am iertat! dar, dar vino, căci iată că și acum ți se șterg toate greșelile, toate păcatele tale ți se iartă, căci mult ai iubit...» Și el va ierta Soniei mele, îi va ierta, știi; odinioară, cînd eram la dînsa, am simțit coala în inimă!... El ne va judeca pe toți și pe toți ne va ierta, pe cei dreپți și pe cei răi, pe blînzi și pe înțeleپți... Și cînd va sfîrși cu dînsii va veni și rîndul nostru: «Hai, veniți și voi! zice-va el, veniți și voi, bețivilor, veniți, mișeilor, veniți, nerușinaților!», și noi vom merge fără teamă; și el ne va mai zice: «Sînteți niște porci! prin hoitul vostru v-ați asemănat dobitoacelor; dar veniți și voi!» Și înțeleپții și deștepții se vor minuna: «Cum de primești, doamne pe acei oameni!» Iară el le va răspunde: «Îi primesc, înțeleپților, îi primesc, deștepților, pentru că nici unul dintre dînsii nu s-a crezut vrednic de asemenea îndurare». Și el ne va întinde brațele, și noi ne vom năpusti la sînul lui și vom lăcrăma din adîncul inimilor noastre...; și vom pricepe toate cele..., toată lumea va pricepe toate lucrurile... Katerina Ivanovna va pricepe și ea! Vie împărăția ta, doamne!»

Acea coardă a misticismului, a disperării și a suferinței care vibrează atît de dureros în acest monolog al bețivului Marmeladov e caracteristică pentru toate scrierile romancierului rus. A doua scenă, poate și mai bună decît scena din cîrciumă, este aceea din volumul al doilea, cînd Raskolnikov vine în mizerabila locuință a Soniei, fata lui Marmeladov, care s-a sacrificat pentru copiii mamei vitrege. Această scenă, și după analiza psihică, și după ideile largi umanitare ce le are, este o

\* [Mamă vitregă.]

capodoperă. Dăm aci o mică bucată din ea, regretînd că nu putem s-o retipărim toată :

„Cinci minute trecură.

Se plimba mereu în lung și în larg fără a vorbi, fără a o privi. În sfîrșit, se apropie de dînsa. Ochii îi scînteiau, buzele îi tremurau. Puindu-i amîndouă mînele pe umeri, aruncă o privire înflăcărată pe acea față acoperită de lacrimi... Deodată se aplecă și sărută picioarele tinerei fete. Ea se întoarse speriată, după cum ar fi făcut înaintea unui nebun. Fața lui Raskolnikov, în acel moment, era ca a unui alienat.

— Ce faci înaintea mea ? îngîină Sonia îngălbenindu-se. Inima îi era strînsă de durere. El se ridică îndată.

— Nu înaintea ta m-am prosternat, dar înaintea întregii dureri omenеști, zise dînsul, cu un aer straniu, și merse de se rezemă de fereastră.

— Ascultă, zise venind spre dînsa, am spus adineaori unui obraznic că nu prețuia nici cît degetul tău cel mic și că am făcut onoare surorii mele azi poftind-o să stea jos lingă tine.

— Ah ! cum ai putut spune aceasta ! Și înaintea ei ? strigă Sonia înmărmurită. O onoare să stea lingă mine ! dar sînt o ... o ființă dezonorată... de ce ai spus aceasta ?

— Vorbind astfel, nu mă gîndeam nici la dezonoarea ta, nici la greșealele tale, dar la marea ta suferință“ (*Crimă și pedeapsă*, vol. II, p. 49).

Despre romanul *Umiliții* nu vom spune mult, cititorii *Românului* vor ști să-l judece citindu-l. În acest roman găsim toate trăsăturile caracteristice ale marelui scriitor. *Umiliții* a fost cel dintîi roman mare care a atras autorului denumirea de marele poet al asupriților și al dezmoșteniților.

În acest roman, analiza psihică a suferințelor nu e dusă încă la acea înălțime la care e dusă în operele posterioare, convorbirile între personajii sînt cîteodată prea lungi ; dar acest roman are și unele avantaje înaintea celorlalte : nu produce acea impresie desperată, dacă putem să ne exprimăm așa, cum produc celelalte romane. Pasiunile sînt descrise cu mai puțină măiestrie, justețe, dar mai gingaș.

Descrierea suferințelor ne atinge pînă în adîncul inimii, dar nu ne lasă sub impresia ce resimțim după citirea *Crimei și pedepsei*, impresie care seamănă cu un vis

grozav. Cauza acestei deosebiri e următoarea : În *Umiliții* autorul ne arată suferințele în numele unui viitor mai bun și protestează încă contra acestor suferințe, se vede o ură contra celor care fac să sufere ; pe cînd în *Crimă și pedeapsă* de la fiecare pagină reiese credința mistică și sumbră că numai aceia care sufăr sînt mari și nobili și, ca consecință, un fel de cult al suferinței ; se înțelege că, cu toată deosebirea între *Umiliții* și *Crimă și pedeapsă*, aceste romane rămîn unele din cele mai însemnate opere ale literaturii europene, lucru recunoscut unanim de criticii francezi.

Am zis că analiza psihică a suferințelor nu e dusă în *Umiliții* la înălțimea aceea la care-i dusă în celelalte opere ale aceluiași autor ; aceasta nu înseamnă însă că aici nu sînt scene foarte dramatice ; o, nu, în acest roman sînt scene care îți strîng inima de durere, care pot să te facă să plîngi cu hohot. Cine va putea să-și rețină lacrimile cînd Nelli istorisește viața sa, istorisire care ajunge în unele locuri tragică și care se aseamănă cu scenele marelui Shakespeare. Autorul însuși caracterizează această povestire : „Este o tristă istorie, una din acele istorii întunecoase și mișcătoare, care trec adesea nebăgate în seamă și rămîn misterioase în St. Petersburg, în ulițele întunecoase, întortocheate și ascunse ale marelui oraș, în mijlocul efervescențelor ametoitoare ale vieții, egoismelor stupide, intereselor care se ciocnesc, în mijlocul desfrînărilor și crimelor, în centrul acestui infern al unei vieți absurde“.

Această istorisire se potrivește admirabil pentru a caracteriza toată însemnătatea literară a eminentului scriitor rus. Aceea ce pune în relief genialul scriitor în operele sale sînt aceste „efervescențe ametoitoare ale vieții, aceste egoisme stupide, interese care se ciocnesc, în mijlocul desfrînărilor și al crimelor din centrul aceluia infern al unei vieți care te ametește“. El le pune în relief cu un talent superior, și astfel se pune în rîndul celor mai mari critici ai organizației sociale contemporane.

Drama lui Caragiale *Năpasta* a avut darul să aștze un șir întreg de opinii diferite, de critici ce au făcut zgomot. Aceasta neîndoielnic se datorește talentului și renumelui pe care-l are Caragiale. Tot așa de neîndoielnic însă este că *Năpasta* a fost rău primită și de public și de critici, reprezentanții opiniei publicului nostru. După vorba criticului de la *Adevărul*, *Năpasta* e o cădere, imensa majoritate a publicului a judecat-o tot astfel, și afară numai de frumoasa critică a d-nei Sofia Nădejde, unde *Năpasta* e analizată mai cu seamă din punctul de vedere social, și de două articole ale d-lor Ionescu-Gion și Iorga toate celelalte sînt contra *Năpastei*. După înția reprezentatie a *Năpastei*, publicul ce vine la teatru a judecat-o, a arătat greșelile ei, și criticii au formulat numai păreri publicului. Acest fapt dă o însemnătate deosebită criticilor *Năpastei*, pentru că ei nu sînt numai cîțiva oameni, ci o majoritate a unei clase întregi. Și în acest răspuns, ce facem criticilor, avem mai ales în vedere acest fapt însemnat. Pe de altă parte, criticile contra *Năpastei*, scrise și grăite, au atins un șir întreg de chestiuni însemnate și nu numai de ordine pur literară, ca atare, dar reprezintă un interes deosebit. Și tocmai acest interes deosebit ne face să ne oprim cît se poate de mult asupra considerației criticilor.

Acest articol privește nu drama *Năpasta*, în privința căreia am spus tot ce am avut de zis despre această dramă\*, ci privește mai ales pe critici și criticile ce se fac la noi.

\* [Vezi volumul de față, p. 328—358.]

Să vedem care sînt acele greșeli care au făcut tema tuturor criticilor.

Acestea sînt: Stratul social descris de Caragiale e fals descris; țărani din *Năpasta* nu sînt țărani adevărați. Intriga dramei e imposibilă; e imposibil ca o femeie să ia de bărbat pe ucigașul bărbatului ei dintii numai pentru ca să se răzbune; și mai cu seamă e imposibil ca această femeie să trăiască opt ani pentru acest scop cu ucigașul bărbatului ei. Anca nu e deloc țărăncă, ea e fină, e cochetă cu Gheorghe, șireată, răzbunătoare, arată perfectă cunoștință a sufletului lui Dragomir, pe care-l torturează într-un chip aproape savant. Stările psihice ale lui Dragomir sînt greșite; acțiunea e fără tărie și lipsită de logică; Ion nebunul e introdus de autor ca să dezlege greutățile acțiunii și apare ca un *deus ex machina* acolo unde trebuința o cere. Sfîrșitul e ne logic. Mai departe urmează însă dezacorduri foarte mari. Așa, după criticul *Națiunii* și după alții, Ion nebunul e o creațiune aproape shakespeareană; după criticii *Adevărului* și *Arhivei* din Iași, nebunul este un nebun convențional.

În marginile acestui articol vom discuta mai multe dintre aceste păreri. Acum să ne oprim la acelea care sînt comune tuturor criticilor, și scrise și nescrise. Mai întii trebuie să avem în vedere că aci nu avem a face cu observațiile critice, cu constatarea unor greșeli care, într-un fel ori în altul, există în toate lucrările artistice și care pot să fie regretabile, și cu toate acestea lucrarea artistică poate să rămînă o lucrare de mare valoare. Considerată astfel *Năpasta*, eu n-am nimic de zis; și eu vād unele neajunsuri pe care le vād și alții; nu dau însă atîta preț acestor greșeli, nu le cred hotărîtoare pentru valoarea dramei. Pentru criticii de care vorbim însă, aceste greșeli distrug valoarea *Năpastei* ca lucrare literară și scenică. Așa, de pildă, după criticul *Adevărului*, *Năpasta* e o eroare dramatică a unui autor talentat și o cădere. Același lucru după criticul *Națiunii*. După d-l Alexandrescu de la *Arhiva științifică* din Iași, „*Năpasta*» e o adevărată năpastă a dramei“ ș.a.m.d.



Să examinăm aceste greșeli și să vedem întru cât sînt adevărate și, și dacă sînt adevărate, întru cât sînt hotărîtoare pentru valoarea artistică a piesei. Întîia și cea mai însemnată greșală ce o găsim în *Năpastei* e că stratul social descris, țărănimea, e fals descris; că tipurile țărănești din *Năpasta* nu sînt țărani. Această greșală implică o mare parte din celelalte greșeli, cum e falsitatea tipului Ancăi, finețea, deșteptăciunea ei, spiritul de răzbunare îndelung hrănit și chibzuit...

Aceia care critică pe Caragiale că a înzestrat pe țărani și pe țărance cu niște simțăminte pe care nu le au nu spun însă care sînt acele simțăminte speciale pe care le au țăranii, care sînt simțămintele omenești ce le lipsesc... Nu e întîiași dată cînd criticii noștri neagă țărănimii simțămintele omenești. În privința frumoasei nule din viața țărănească *Sultânica* a lui Delavrancea, realiștii noștri critici au zis asemenea că *Sultânica* e o fată sentimentală de la oraș, dar nu o fată de la țară, care, în locul *Sultânicei*, ar da cu barda în capul înșelătorului ei, dar nu s-ar istovi în remușcări de conștiință. În privința *Năpastei*, iată ce zice talentatul nuvelist Gr. Alexandrescu în critica tipărită în *Arhiva științifică*... și unde sînt însemnate, în cîteva cuvinte, vederile clasei superpuse asupra simțămintelor țărănești: „La țară, țaranul are un singur răspuns la toate întîmplările: «Așa i-a fost scris, așa i-a fost dat», cu această credință nestrămutată se naște, cu această filozofie se expune la toate pericolele vieții și moare liniștit fără a căuta nici răzbunare, nici motive de ordine mai înaltă, mai impersonală, care să-l conducă la așa ceva“. Așadar, țaranului, drept orice simțămînt și complex de simțăminte, îi slujește fraza: „Așa i-a fost scris“ și țărancei fraza: „Ce pot face eu, cap de femeie?“ Iată dar toată țărănimea, cu toate simțămintele ei, redusă la două fraze; iată un popor prefăcut în manechin, care moare liniștit, n-are motive de ordine impersonală, nu se gîndește la răzbunare. Și, dacă aceste cuvinte sînt zise de un om generos și cu idei înaintate, așa, în treacăt și fără a le da însemnătatea ce le dăm noi, ele exprimă însă perfect de bine părerile surtucarilor noștri asupra țărănimii.

Se înțelege că țaranul n-are vreme de vorbă multă. Mizeria îngrozitoare, toată istoria dureroasă a țărănimii,

l-a învățat să fie avar de vorbe în general și mai cu seamă avar de vorbă cu surtucarii. Se înțelege că cele mai felurite simțăminte țăranca le va exprima prin fraza: „Ce pot face eu, cap de femeie?“ Dar cînd o fată de țaran repede barda în capul aceluia care a înșelat-o, cînd țăranca exprimă cîteodată un șir întreg de simțăminte printr-o frază: „Ce pot eu, cap de femeie?“, această frază, această bardă repezită, sînt puse în mișcare de un complex întreg de simțăminte, de multe ori pe atît de complexe pe cît și de bogate și adînci. Pe un surtucar obișnuita scurtimă a frazei, brutalitatea faptului poate să-l înșele asupra multiplicității motivelor, asupra adîncimii simțămintelor ce prezidă la săvîrșirea faptului ori la pronunțarea frazei. Pe un artist însă nu. El trebuie să se uite adînc în sufletul omului pe care îl descrie, să priceapă și să simtă ceea ce simte eroul său și să exprime aceste simțăminte prin vorbele potrivite pentru eroul său. Aceasta e tocmai îndatorirea unui artist dacă el nu e un fotograf-realist-meșterșugar. Ce dramă ar fi aceea în care țăranca, eroina, în loc să-și expună toate simțămintele ei, ar repeta: „Sînt cap de femeie“ sub cuvînt că acestea sînt fraze tipice țaranilor. Se înțelege că țăranii nu se explică cu monoloage, dar în general oamenii nu se explică prin monoloage, și acesta nu e unicul fapt prin care drama se îndepărtează de la strictul natural. Dar vor zice unii: „Sîntem de acord, artistul trebuie să arate simțămintele și ciocnirea simțămintelor eroilor săi și de aceea e obligat de multe ori să alerge la expediente convenționale, mai cu seamă la teatru. Așa e; însă noi negăm că țăranii ar putea să aibă acele simțăminte cu care i-a dotat Caragiale. Altceva sîntem noi, cei de la oraș, noi avem, în adevăr, simțăminte rafinate prin viața de oraș, prin cultură, prin civilizație, simțămintele noastre sînt complexe, motivele acțiunilor foarte variate, pasiunile noastre multiple; dar la țaran de unde toate aceste sentimente complexe?“ Surtucarilor care țin în asemenea limbaj — și noi de nenumărate ori l-am auzit după apariția *Năpastei* —, țăranii le-ar putea răspunde prin superbul monolog al lui Shakespeare, monolog prin care Shylock răspunde venețienilor: „Sînt jidan; dar oare jidanul n-are ochi? Oare jidanul n-are mîni, organe, proporțiuni, sensuri, afecțiuni, pasiuni? Nu se hrănește el oare cu aceleași alimente, nu e rănit cu

aceleași arme, supus acelorași boale, lecuit cu aceleași mijloace, încălzit și răcit de aceeași vară și de aceeași iarnă ca și creștinul? Dacă ne impungeți, oare nu sîngerăm? Dacă ne gîdiliți, nu rîdem? Dacă ne otrăviți, nu murim? Și dacă ne batjocoriți, nu ne vom răzbuna?" Pricina care face pe surtucarii noștri să nu priceapă într-atîta pe țaran este aceeași care făcea pe venețieni să nu priceapă pe jidani, și anume spiritul de castă, deosebirea de clase. Orășenii, surtucarii așa-numiți culți și civilizați, se deosebesc de țărani prin port, prin felul vieții, mai cu seamă prin interesele de clasă, prin cultură, încît aceste deosebiri de clasă în capul omului așa-numit civilizat cîte puțin fac să se înrădăcineze ideea că el e o ființă cu desăvîrșire superioară, că el și țaranul sînt două specii zoologice deosebite. Declinațiunile latine și grece, cu care ne timpesc la școală, dau surtucarului o părere atît de mărită de propria lui inteligență încît el nici nu pricepe cum s-ar putea, spre pildă, da votul universal moșicului, care n-a învățat declinațiunile grecești. Răsuciri de mustață înaintea unei domnișoare la un bal, trimiteria unor bilete parfumate, care se încep cu cuvintele „angel adorat“, dau surtucarului o opinie așa de mare despre simțirile și sentimentele lui încît e surprins cînd un artist, ce s-a uitat adînc în inima țaranului, arată că simțirile țaranului sînt de multe ori mai bogate și mai adînci decît ale lui. Țaranul nu vorbește mult, viața lui, plină de suferințe și dureri, îl face tăcut, îl face foarte puțin expansiv, așa încît cu un singur cuvînt, cu un semn de multe ori indiferent arată furtuna ce bîntuie sufletul lui. Iar surtucarul înstrăinat de țărani prin haina nemțească, prin declinațiuni grecești și, mai cu seamă, prin interese de clasă, în această avariție de cuvinte, în aceste gesturi indiferente, vede nesimțibilitatea țaranului. Ni se va zice poate că această chestiune trebuie să rămînă în litigiu, pentru că noi vom susține una, protivnicii noștri alta, și acordul nu va putea fi stabilit decît atunci cînd se va studia mai bine și mai adînc viața țărănească. Nu sîntem deloc de această părere, pentru că de pe acum avem pentru zisele noastre dovezi puternice, de neînlăturat. Cînd auzim pe surtucarii noștri vorbind de țărani s-ar crede că noi, surtucarii, în simțăminte ne deosebim de țărani tot atîta pe cît ne deosebim de neozeelandezi. Ca să ne deosebim

însă așa de mult de țărani, ar trebui să ne deosebim tot atît de mult ca organizație fiziologică și psihologică. Însă organizația fiziologică și psihologică a noastră și a țăranilor e aceeași, și dacă ne deosebim, doar într-atîta întru cît în general se deosebesc indivizii aceleiași națiuni între ei. Nimeni nu va nega că dacă vom lua un fiu de țaran de la vîrsta de zece ani și-l vom învăța la școală el va ajunge un surtucar, ca și noi toți, prin simțăminte ca și prin inteligență, ceea ce ar fi imposibil dacă fondul organizației noastre și a țaranului ar fi deosebit. Se înțelege că felul vieții, deosebit la amîndouă aceste clase, va face să difere întrucîtva și în privința simțămintelor, și mai cu seamă în manifestarea acestor simțăminte; fondul însă va rămîne același. Odată însă ce vom admite că este totuși o deosebire între simțămintele clasei țărănești și orășenești — deși nu atît de radicală pe cît o cred surtucarii noștri —, o întrebare trebuie să ne punem, și anume ca să vedem în ce sens e această deosebire, în al cui folos și în a cui daună este ea.

Surtucarul fără multă bătaie de cap e convins că deosebirea e în folosul său și mărește această deosebire pînă într-atîta încît, după cum am văzut, ai crede că ai de-a face pe de o parte cu europeni, iar pe de alta cu neozeelandezi. Surtucarii noștri îmi vor permite să nu împărtășesc deloc optimismul lor de clasă, și pentru aceasta am cuvintele mele foarte puternice.

În adevăr, care sînt acele manifestări ce ne zugrăvesc simțămintele unei națiuni ori ale unei clase dintr-o națiune? E arta ei, e în primul rînd poezia ei. Bogăția, adîncimea, complexitatea simțămintelor pot să fie judecate după manifestațiunile poetice. Să comparăm dar în privința aceasta pe surtucarii noștri cu țărănimea noastră. Poporul nostru muncitor a creat acel monument superb și genial care se cheamă poezia populară. În aceste poezii, poporul și-a pus toată inima, tot sufletul lui. În aceste poezii, el a intrupat simțămintele sale de iubire, de ură, de vitejie, de răzbunare, de adîncă admirație pentru frumusețile naturii. O întreagă gamă a felurilor simțăminte omenești în toată varietatea lor e întrupată în aceste poezii, cu un vers frumos, cu o limbă admirabilă, cu o adîncă sinceritate de simțămînt și cu imagini superbe, nepieritoare. În poezie, ca și în artă în general,

se intrupează însă personalitatea artistului; aceasta e adevărat pentru orice poezie, e adevărat și pentru poezia populară. Simțămintele dar, atât de variate, atât de bogate, atât de adânci și puternice din poeziile populare, sînt simțămintele adânci, bogate, variate și puternice ale acelui artist genial anonim care se numește poporul. Dar surtucarii ce au produs? Doi poeți mari, morți de curînd, dintre care unul, Alecsandri, a devenit mare tocmai prin aceea că a cules poeziile populare și s-a pătruns de ele; altul, Eminescu, care asemenea a fost pătruns de poeziile populare pe de o parte, iar pe de alta de poezia și cultura europeană; apoi cîțiva poeți de talent ce aparțin uneia sau alteia din categoriile sus-pomenite. Încolo o mulțime întregă, o mulțime mare de poetași, care versifică, fabrică la poezii în care nu știi ce să admiri mai mult: nulitatea formei, lipsa de simțăminte sincere ori nulitatea fondului. Dacă poeții populari în marea lor majoritate ne-au lăsat o moștenire, care va fi totdeauna fala literaturii noastre, poeții surtucari, cu cîteva excepții, ne lasă o poezie de care trebuie să roșim.

Este încă o artă prin care oamenii își manifestă simțămintele lor — aceasta e muzica. Poporul a creat o muzică populară, în care iarăși și-a pus tot sufletul. În doinele lui se aude ba un plîns de jale al unui om nenorocit, ba un strigăt de desperare al unui om rob și apăsător. În alte bucăți muzicale se aud izbucniri de o veselie nebună, prin care, pentru o clipă măcar, el vrea să uite, caută să-și alunge toate grijile și durerile. Ce au creat surtucarii față cu această muzică populară? Mai nimica original ori lucrări inspirate de muzica populară. Așadar, ca manifestare artistică a simțămintelor, poporul nu numai că nu stă mai pe jos decît surtucarii noștri, ci chiar, în unele privințe, mai sus. Prin urmare, cum se explică această opinie prea mare ce au surtucarii despre propriile lor simțăminte și o opinie atât de disprețuitoare despre simțămintele țărănimii? Se explică prin deosebirea de castă, prin deosebirea de clasă, care face să pricepem mai bine pe un american ce aparține clasei noastre decît pe un țaran care e concetățean al nostru, dar care face parte din altă clasă.

Dacă ne-am oprit aici atât de mult e din pricină că această chestie are, în general, și o mare însemnătate

politică și socială pentru țara noastră, și o mare însemnătate din punctul de vedere literar, anume că: nepriceperea, disprețul către țaran nimicește în germenii chiar posibilitatea creării unei literaturi din viața țaranului nostru. Această chestiune are pentru noi, în sfîrșit, și o însemnătate imediată. Nepriceperea simțămintelor țărănimii noastre a fost una din pricinile de întîia mină care a[u] făcut să cadă *Năpasta*.

Împreună cu prejudiciile [prejudiciile] de clasă că țaranul nostru e nesimțitor ori că simțămintele lui sînt foarte puțin variate, puternice și bogate cad și o mare parte din observațiunile făcute lui Caragiale și care au hotărît soarta *Năpastei*.

\*

Al doilea fapt care asemenea a avut o hotărîtoare influență asupra căderii *Năpastei* este priceperea greșită a realismului în artă în general și a realismului în producțiunile dramatice în special. În criticile scrise și vorbite, fiecare găsea o altă greșeală: ba cutare lucru e chiar imposibil în realitate, nu e real; ba cutare nu e natural. Iar criticul de la *România* s-a întrecut pe el însuși făcînd următoarea observație monumentală. Vorbînd de învățătorul Gheorghe și de declarația ce i-o face Ancăi, că dacă nu-l iubește va pleca din sat, criticul zice: „Este un simplu șurup ca să vadă dacă într-adevăr femeia îl iubește sau e hotărît în adevăr să se ducă? Și, dacă e hotărît, cum putea el să facă asta cînd era învățător în sat? Cînd scriem o piesă cu pretenție naturalistă, trebuie să ținem seamă de toate circumstanțele secundare, să nu trecem peste ele, căci azi trecînd peste una, mîine peste alta ajungem iar să punem pe scenă simple pasiuni, iar nu oameni în care sînt încarnate acele pasiuni. Ca să plece un învățător dintr-un sat, trebuie să ceară permutarea de la Ministerul Instrucțiunii, să i-o aprobe și, cînd i-a aprobat-o, nu poate să-și ia deodată seama zicînd: nu mă mai duc. Desigur că d. Maiorescu, care a aplaudat așa de mult piesa d-lui Caragiale, s-ar fi făcut foc, pe cînd era ministru, dacă găsea pe vreun poznaș de Gheorghe trăind în realitate, fie și într-un sat de munte“.

Mă mir cum criticul de la *România* nu i-a cerut lui Gheorghe și bilet de identitate, și foarte rău a făcut

Caragiale că n-a căpătat pentru Gheorghe al său un act de permutare de la Ministerul Instrucțiunii Publice! Trebuie să spunem drept că această observație e unică în felul ei în criticile trecute, prezente și viitoare poate ale țării noastre. Dar faptul că în cererea de realism se poate ajunge la o așa absurditate e foarte caracteristic, și arată cât de prevăzători, cât de prudenți trebuie să fim în această privință. Criticii n-ar trebui să uite că realismul și naturalismul artistic e totdeauna relativ, nicidecum absolut. Artă, imitând și reproducând natura, nicidecum nu poate să reproducă întocmai. Aceia care au citit articolul întâi din acest volum\* o știu aceasta. Un sculptor e fatal obligat să facă oameni din alt material de cum îi face natura, el e fatal obligat să facă oameni de piatră ori de metal, pe când natura îi face de carne și de oase. Un pictor face oamenii în culori ș.a.m.d. Toată artă dar se depărtează într-un fel ori în altul de natură și e numai relativ naturală. Și numai în marginile acestei realități poate să fie vorba de artă idealistă, simbolică, naturalistă. Așa, de pildă, un sculptor mistic și simbolist din evul mediu ar face o statuă cu un piept imposibil de uscat, o față cum nu se vede niciodată în viața reală și această statuă, după ideea artistului, va trebui să reprezinte ideea renunțării la bunurile lumii, ideea ascetismului. Un sculptor naturalist va face un corp omenesc frumos ca formă, anatomiceste adevărat ca proporțiuni, un corp care în acest sens există ori poate să existe în natură. Amândoi pictorii, deopotrivă, nu sînt perfecți naturaliști pentru că oamenii lor sînt de piatră, nu de carne și oase. Ceea ce e adevărat pentru sculptură e adevărat pentru toate artele în general, e adevărat prin urmare și pentru toate felurile de producțiuni literare. Ceea ce însă e evident în sculptură nu e tot atât de evident și în literatură. În sculptură, o artă relativ simplă, sînt evidente marginile fatale ale *nenaturalismului* dacă putem să ne exprimăm așa. În literatură însă — arta cea mai complexă dintre toate —, aceste margini sînt departe de a fi tot atât de clare. Marginile permise, care sînt necesare și de dorit naturalismului, în literatură e o chestiune așa de complexă, atât de încurcată, mai cu

\* [Vol. II din *Studii critice*; vezi volumul de față, p. 247—278.]

seamă prin polemică, încît, desigur, nici vorbă nu poate fi de a o trata pe larg în acest articol. Aici vom spune numai cîteva cuvinte în ceea ce privește arta dramatică.

În arta dramatică, marginile *nenaturalismului* fatal sînt mai mari decît în alte producțiuni artistice, e un șir întreg de convențiuni care nu există în alte genuri literare. Trebuie de observat cerințele scenei; drama ori comedia trebuie să fie numai așa de mare încît reprezentarea ei să nu treacă peste trei sau patru ore, atît cît poate publicul să stea la teatru; trebuie să fie împărțită în acte, ca să nu se obosească publicul și actorii; trebuie să fie jucată de oameni care n-au nimica de-a face cu aceia pe care-i joacă etc. Tocmai aceste margini mai largi ale *nenaturalismului*, speciale artei dramatice, au făcut pe realiștii prea zeloși să predice ori să prezică dispariția artei dramatice. Ei uită că nu numai în dramă, dar în orice gen al artei există o parte a *nenaturalismului*, într-una mai mult, într-alta mai puțin. Dar dacă marginile *nenaturalismului* în arta dramatică sînt mai largi decît în alte arte nu înseamnă, bineînțeles, că nu există artă dramatică idealistă —, simbolistă dintr-o parte și naturalistă din altă parte. Drama poate să fie trezită, scrisă pentru dovedirea unei anumite teze; personagiile lucrării dramatice pot să fie organele vorbitoare ce rostesc anumite monoloage trebuitoare pentru dovedirea unei anumite idei. În altă lucrare dramatică, personagiile pot să fie numai simbole; ele nu se reprezintă pe sine înseși, ci simbolizează niște idei ori simțăminte abstracte. În altă lucrare dramatică, personagiile sînt personificarea tuturor virtuților și viciilor posibile, care niciodată nu pot să se întâlnească în același om fiindcă nu pot să existe oameni nici absolut virtuoși, nici absolut vicioși. Toate aceste lucrări, în toată varietatea lor, vor fi în domeniul artei idealiste, simbolice. Dimpotrivă, la lucrările dramatice naturaliste, personagiile nu se reprezintă pe ele înseși, ca oameni vii. Cutare ori cutare personaj din dramele lui Shakespeare nu personifică cutare ori cutare simțămînt. Romeo nu personifică iubirea, Othello gelozia; Hamlet meditarea și nehotărîrea, ci sînt oameni vii, dintre care unul iubește cu tot focul unui tînăr de douăzeci de ani, altul e gelos cu toată furia și bestialitatea moștenită, altul e un om nehotărît, un caracter mediativ — și așa mai departe. Această identitate între

personagii și între ceea ce trebuie să reprezinte e, după cum am zis într-un alt articol, semnul de căpetenie al naturalismului. Dar, deosebind astfel naturalismul și idealismul, noi nu trebuie să uităm că spiritul omului viitor nu se conduce de clasificările noastre mai mult ori mai puțin artificiale, și de aceea sînt o mulțime de producții artistice pe care n-am ști în ce categorie să le punem. Și, afară de aceasta, înăuntrul fiecărei categorii sînt deosebiri multiple. Așa, de pildă, să luăm arta dramatică naturalistă. Aicea sînt posibile și există chiar un șir întreg de deosebiri. A le cerceta pe toate nu e scopul acestui articol; aici atragem luarea-aminte asupra acelor deosebiri care ne interesează imediat. Artistul poate să-și așintască toată băgarea de seamă, tot talentul la zugrăvirea unor anumite simțăminte și la ciocnirea tragică a acestor simțăminte. Aceste simțăminte el le va insufla unor oameni vii, care îl interesează mai cu seamă din punctul de vedere al unui anumit simțămînt ori al unei ciocniri de anumite simțăminte, lăsînd în urmă celelalte particularități ale individului zugrăvit, celelalte semne caracteristice de nație, de clasă ori zugrăvind aceste semne numai într-atîta întru cît sînt trebuitoare pentru scopul său principal. Pe de altă parte se poate ca un artist să aibă în vedere mai cu seamă toate particularitățile individuale, toate semnele tipice de nație, de clasă ale personajilor ce zugrăvește. Dramele în genul întii se numesc în general drame psihologice, dramele de genul al doilea — drame de moravuri. Se-nțelege, după cum am zis mai-nainte, spiritul creator natural se conduce prea puțin de clasificările noastre artificiale. Producțiunile artistice sînt așa de complexe încît nici odată nu încap perfect în cutare ori cutare categorie. De aceea nu există, și nici nu pot să existe, nici drame curat psihologice, nici curat de moravuri. După cum poți să zugrăvești particularitățile individuale, moravurile unei clase fără a zugrăvi simțămintele și ciocnirea lor, tot așa, într-o dramă naturalistă, nu poți să zugrăvești adîncile simțăminte omenești și ciocnirea lor fără ca întotdeauna să nu reeasă particularitățile individuale, particularitățile clasei și nației din care fac parte personajile zugrăvite. Aici însă nu poate fi vorba decît de grad, ca mai la toate clasificările artistice.

Dacă vom întreba acum în care categorie se poate pune drama *Năpasta*, atunci vom putea răspunde că face parte din categoria întii.

După cum am zis în articolul nostru despre *Năpasta*, Caragiale a întrupat în ea un șir întreg de simțăminte și de ciocniri de ale lor. Aceste simțăminte le-a întrupat în oameni vii, și oamenii vii aparțin unei anumite națiuni, unei anumite clase; și oamenii lui Caragiale aparțin României și clasei țărănești.

Dar Caragiale, cum sînt toți scriitorii categoriei întii, n-a vrut să ne zugrăvească țărănimea cu toate deosebirile ei de clasă, cu toate calitățile și viciile ei; el n-a vrut să ne zugrăvească clasa țărănească, după cum Ostrovski a zugrăvit negustorimea rusă și după cum el însuși ne-a zugrăvit mica burghezie în *Noaptea furtunoasă*; ci Caragiale a vrut, o zicem încă o dată, să ne arate mai ales ciocnirea dramatică a unor anumite simțăminte omenești. În acest caz, ceea ce putem să-i cerem e: ca oamenii, în care el își intrupează anumite simțăminte și ciocnirea lor — dacă sînt luați dintr-o anumită clasă —, să fie verosimili, posibili, să nu ne lovească simțămîntul verosimilității. Ceea ce trebuie să cerem în acest caz e ca drama să nu contrazică toate semnele caracteristice individuale și de clasă ale personajilor, nu însă ca să le pună în evidență —, ceea ce e însărcinarea lucrărilor dramatice naturaliste de categoria a doua.

\*

Să luăm acum în cercetare greșelile de căpetenie ce se impută lui Caragiale. Caragiale, zice d-l Alexandrescu, „a înlăturat una din cele mai întii cerinți ale dramaturgiei moderne, de a scoate în relief un moment psihic din viața unei păтури sociale a timpului cînd a fost concepută. Atunci se arată autorul de talent cînd știe ca, prin un fapt reprezentat pe scenă, să releveze o întregă mișcare de moravuri, o evoluție socială, o cerință a timpului, în fine filozofia păturei descrise“. Este adevărat. Sînt de acord că Caragiale n-a făcut-o, sînt asemenea de acord cu d-l Alexandrescu în ceea ce privește marea însemnătate a lucrărilor dramatice de acest gen. Aceste drame sînt drame de moravuri, pe cînd Caragiale a scris o dramă psihologică. Caragiale n-a dat și



nici n-a vrut să dea altceva decît ceea ce ne-a dat. D-l Alexandrescu are drept să-și spună părerea de rău că scriitorii noștri nu scriu lucrări literare care ar da fizionomia morală și psihică clasei țărănești în toate particularitățile ei; în privința aceasta sîntem de acord, dar, expunîndu-și părerea de rău în ceea ce atinge părțile ce nu le-a făcut Caragiale, d-l Alexandrescu ar trebui să cerceteze aceea ce a făcut. Domnia lui, împreună cu mai toți criticii *Năpastei* au criticat nu aceea ce a fost făcut, ci aceea ce ar trebui să se facă. Ei au criticat o lucrare dramatică ce face parte din categoria înțitii, punîndu-i cereri care pot să fie puse numai unei lucrări de categoria a doua. Ori poate d-l Alexandrescu crede că numai dramele de felul acestora care pun în lumină fizionomia complexă a unei clase sociale sînt prețioase, pe cînd acelea care se ocupă mai ales cu ciocnirea adîncilor sentimente omenești n-au nici o valoare? Dar atunci ar trebui distruse, ca neavînd nici o însemnătate artistică, o bună parte din marile producțiuni dramatice! Alte observații sînt mai tot așa de întemeiate și tot așa se evaporază la lumina cîtorva adevăruri dobîndite. Așa, de pildă, toate observațiile în ceea ce privește imposibilitatea simțămîntelor complexe ale țăranilor sînt fără temei dacă vom admite că țăranul are simțămînt tot atît de adînci și complexe ca și noi, ceea ce cred că este evident după cele spuse mai înainte.

Ori să luăm o altă observație făcută iarăși de cea mai mare parte a criticilor. Acțiunea, zic ei, e încurcată, trasă de pîr, Ion nebunul apare totdeauna unde trebuința o cere pentru a descurca lucrurile. De ce, zice un critic, a fugit Ion de la ocnă? — pentru că i-a trebuit autorului; de ce a înneverit tocmai la cîrciuma lui Dragomir? — pentru că fără aceasta n-ar putea să urmeze drama; de ce se omoară? — pentru că astfel se dă prilej Ancăi să se răzbune etc. Iar criticul de la *România*, ducînd acest „de ce“ pînă la absurd, zice: „De ce tocmai nebun să fie acela care a fost osîndit pe nedrept, căci s-au văzut destui oameni, în asemenea condiții, care n-au înnebunit?“ Cînd auzi toate aceste curioase întrebări, îți vine de la început a crede că Ion e un american din New York adus înadins la Corbeni pentru a dezlega greutățile acțiunii dramatice. Dar cînd te gîndești, începi să te miri de critici, nu de Caragiale.

Ion nu e străin de dramă, el face parte indispensabilă din concepția dramei, el e un membru nedespărțit de dramă, corp din corpul ei. Ce mirare dar că toată viața lui în dramă e hotărîtoare pentru acțiunea ei? Ce mirare e că Ion, care a fost prins și torturat pentru un omor făptuit la Corbeni, după ce scapă de ocnă și rătăcește pe drumuri, halucinat, mergînd după veverița trimisă de Maica Domnului, se întoarce în acele locuri unde a fost făcut omorul? Mai curînd ar fi de mirat dacă s-ar fi îndreptat în altă parte. Și în general vorbind: ce sens au toate aceste întrebări? Este oare o singură dramă în lume căreia nu i s-ar putea face aceleași întrebări, găsind aceleași șurupuri?

Greșeala cea mare a criticilor *Năpastei* e că, exagerînd naturalismul și realismul în artă, ei, în adevăr, ajung ne-naturaliști, idealști. Numai în drame nenaturaliste fiecare personaj avea o însărcinare definită în acțiune, cercuită de la început, regulată prin anumite legi, nu lăsa loc la nici o întîmplare. Și, din contra, lucrările naturaliste prin aceea, între altele, produc iluzia realității că introduc întîmplări ca un element hotărîtor în viața personajilor, care întîmplări sînt un element hotărîtor în viața fiecărui om. Să se gîndească fiecare dintre cititorii noștri la una din mulțimea întîmplărilor ceva mai însemnate din viața lui și va vedea cum scoțînd acea întîmplare toată viața lui și a oamenilor cu care e legat s-ar fi petrecut cu totul altmîntrelea. Și cu atît mai mult întîmplările trebuie să joace un rol mare într-o lucrare artistică cu cît în ea sînt luate numai acele întîmplări, mici ori mari, care au o influență hotărîtoare asupra vieții eroilor dramei. Viața omenească e un lanț de întîmplări, în care întîmplările trecute au o influență asupra celor prezente și cele prezente hotărăsc pe cele viitoare. Scoțînd o întîmplare din acest lanț, toate cele ulterioare se vor modifica. Iar criticii lui Caragiale, scoțînd o întîmplare din șirul celor desfășurate în dramă și văzînd că fazele ulterioare se modifică, găsesc că aceste schimbări sînt tocmai o dovadă că întîmplarea scoasă n-a fost decît un șurup în acțiune, un *deus ex machina*.

Ceea ce, în adevăr, trebuie să cerem e ca acele întîmplări să fie posibile, să nu contrazică caracterul personajilor și să fie necesare pentru dramă, pentru acțiunea ei. Dar aș dori și eu să știu de ce adică ar fi impo-



sibil ca Ion să fi nimerit în casa lui Dragomir? Dacă ar fi nimerit la Stan ori la Bran, ar fi mai posibil? Și nu s-ar putea oare face și atunci aceeași întrebare? Cît despre condiția necesității unei întâmplări în acțiunea dramatică, apoi ea mai cu seamă se dovedește prin aceea că scoțînd această întâmplare toate întâmplările ulterioare se modifică. O întâmplare ce nu e necesară în dramă, în acțiunea dramatică, dacă o scoți nu modifică întru nimica mersul ulterior al acțiunii dramatice\*. Așadar, aceea ce slujește ca dovadă naturalismului și logicii în acțiune e luat de criticii noștri realiști prea zeloși ca dovadă a nenaturalismului și a lipsei de logică în acțiune.

Să vedem acumă acea greșală care, după mai toți criticii, e aproape hotărîtoare pentru *Năpasta*. E vorba de Anca. Cum se poate, ziceau criticii, ca o femeie, și mai cu seamă o țarancă, să se mărite cu ucigașul bărbatului ei pentru a se răzbuna, și încă să trăiască opt ani de-a rîndul cu el?

Să vedem și noi dacă faptul căsătoriei și traiului Ancăi cu Dragomir e o așa de mare absurditate încît să compromită toată piesa. De la început însă trebuie să prevenim pe cititorii noștri că noi personal n-am fi făcut această discuție; personal credem că într-o dramă psihologică, ca a lui Caragiale, trebuie studiată mai cu seamă țesătura psihologică, simțămintele și ciocnirea lor. Întru cît privește posibilitatea cutărui ori cutărui fapt, trebuie numai atunci de discutat cînd întâmplarea e cu desăvîrșire imposibilă. Eu deci, care nu văd această imposibilitate în ceea ce privește căsătoria și traiul Ancăi cu Dragomir, n-aș face aceste cercetări dacă n-aș fi nevoit de alții care au făcut atîta caz de măritişul Ancăi. Să vedem dar mai de aproape despre ce e vorba. Cu această ocazie se vor lămuri și alte întâmplări ale acțiunii. Un an după uciderea lui Dumitru, Dragomir vine la Anca și-i cere să fie nevasta lui. Anca nu-l iubește pe Dragomir; are chiar un resentiment surd în contra lui; are bănuiele pe care singură nu le-ar putea explica; resentimente mărite încă prin faptul că o cere în căsătorie prin tonul cu care a cerut-o; dar ea totuși se duce după el. Pentru

ce? — pentru că, cam în felul acesta și fără iubire se mărită o mare parte dintre femeile de pe la sate și din orașe. Anca e văduvă, starea văduvelor în general nu e de invidiat, la țară mai cu seamă această stare e nesuferită, „doar nu va văduvi o femeie toată viața”; tot trebuie odată să se mărite; de ce să nu se ducă după un tinăr voinic și care ține la ea? Și Anca se mărită cu Dragomir fără să-l iubească, cum se mărită atîtea femei la țară și la orașe. După căsătorie, viața, cum era și de așteptat, între Anca și Dragomir ajunge tot mai rea și mai rea pentru mai multe pricini neînălăturabile Dragomir nu putea să trăiască bine și liniștit cu Anca, cu toate că a iubit-o, pentru că în ea avea înaintea ochilor o dovadă vie a crimei sale, care i-a furat pentru veci odihna sufletească. Afară de aceasta, Dragomir și Anca sînt caractere cu totul deosebite. Dragomir e un om blind, bun, iertător, deși iritabil, moale; Anca e o femeie rea, cicălitoare, vindicativă, hotărîită, mai mult încă rea decît hotărîită, și în astfel de împrejurări, fie și la țară, viața casnică nu poate fi decît un iad. Anii trec, și împreună cu ei crește, pe de o parte, nemulțumirea și iritabilitatea lui Dragomir, pe de alta, ura Ancăi. Și această ură ajunge cu atît mai mare, cu cît an cu an se întărește în sufletul ei ceea ce fusese o bănuială înconștientă. Și cu cît crește ura ei pentru Dragomir, nemulțumirea și nenorocirea casnică, cu atît crește mai mult și dorul de Dumitru, cu atît mai mult îi pare că viața cu Dumitru ar fi [fost] fericită; și cu cît îi pare că ar fi [fost] fericită cu Dumitru, cu atît crește ura pentru Dragomir, pe care tot mai mult și mai mult începe să-l bănuiască că el e ucigașul. Așa trec opt ani, și în vremea aceasta ura pentru Dragomir ajunge la culmea ei, bănuiala e pe-aproape să ajungă o certitudine, și Anca, sub îndemnul acestor două sentimente, se hotărăște să omoare pe Dragomir întrebuițînd, ca armă a răzbunării, pe Gheorghe, învățătorul din sat, care s-a amoresat de ea. În aceste momente se începe drama lui Caragiale. Dragomir și Gheorghe citesc gazeta, de unde află că Ion nebunul, osîndit pe nedrept pentru crima săvîrșită de Dragomir, a fugit de la ocnă. Citirea excită grozav toate simțămintele de frică și de remușcare ale lui Dragomir. El se irită grozav împotriva Ancăi și se dă pe față și mai mult; iar Anca,

\* De altmîntrelea, o întâmplare de prisos din punctul de vedere al acțiunii poate fi necesară în alt sens.

sub impulsul crescînd a două simțăminte, ura și bănuiala, hotărăște să-l omoare chiar în această noapte prin Gheorghe și de aceea face toate pregătirile pentru aceasta. Gheorghe pleacă. Anca începe să se îndoiască de Gheorghe că ar fi în stare să săvîrșească o așa faptă, ca uciderea lui Dragomir. În vremea aceasta vine Ion nebunul, fugit de la ocnă, care-i dă Ancăi încredințarea și mai mare că Dragomir e ucigătorul, și care fapt ațîță încă mai mult sentimentele vindicative ale Ancăi. Turbată de ură și minie, îi vine o dorință trecătoare : să omoare singură pe Dragomir, care doarme în odaia de alături. Dar a ucide un om, și mai cu seamă ca o femeie să-și ucidă bărbatul, nu e același lucru cum e de a-l tortura puțin cite puțin cu focul lent al dojenilor, aluziilor, cicăliturilor răutăcioase de tot soiul. Și ea nu se hotărăște să-l omoare, zicînd că nu vrea să moară Dragomir, așa, în somn, neștiind cine îl omoară, și anume pentru ce trebuie să moară. Și aceasta e perfect în caracterul Ancăi, în caracterul unei femei eminamente rele. Adevărul e că, rea cum este ea, tot n-ar vrea să-l omoare pe Dragomir ori în genere n-ar vrea să-l omoare cineva. Pentru a omorî un om din răzbunare se cere o hotărîre deosebită, cea hotărîre pe care o dă forța și siguranța de sine. Și Anca n-are nici forță pentru a lovi și a curma o viață, nici generozitatea de a o curma. Cînd cineva se răzbună contra unui om omorîndu-l, apoi îi curmă nu numai viața, dar și suferințele. Anca ar dori să-i curme viața, dar n-ar dori să-i curme și suferințele. Iată pentru ce ea nu-l va omorî, și iată pentru ce ea nu lasă nici pe nebun să-l omoare. În schimb, ea începe iarăși să-l tortureze evocînd spectrul mortului, punîndu-l față în față cu Ion nebunul, năpustind pe nebun asupra lui și în urmă, prilejul înfățișîndu-i-se, îl dă pe minile justiției pentru ca să ispășească și el o crimă pe care n-a făcut-o pentru o crimă pe care a făcut-o. Și astfel ea se răzbună, așa cum e potrivit cu caracterul ei, nu omorîndu-l și curmîndu-i împreună cu viața și suferințele, ci trimițîndu-l de la tortura de-acasă la tortura de la ocnă. Și înainte de a-l da justiției omenеști ea îi scoate cu cleștele mărturisirea, că el a ucis și cum l-a ucis, și într-un monolog ea își varsă tot focul spunîndu-i o frază atît de caracteristică pentru ea care a ridicat însă mirarea multor critici, îndrumîndu-i pe o cale greșită. După ce-l

face să-și mărturisească vina, ea-i spune că l-a bănuțit chiar de pe cînd a cerut-o de nevastă și că de aceea chiar l-a și luat, pentru a-l aduce aici. De aci mirarea criticilor despre care am vorbit mai sus. Este însă evident că această frază face parte din întregul arsenal de fraze cu care ea-l torturează și-și varsă focul. Pentru a mări încă efectul trădării și al răzbunării, ea-i otrăvește cu această frază pentru totdeauna amintirea celor opt ani de conviețuire.

Toți cei opt ani, în care trebuie, desigur, să fi avut momente bune și pașnice, despre care Dragomir putea să-și aducă aminte cu bucurie — deoarece Dragomir iubește pînă la urmă pe Anca —, toți sînt otrăviți prin această frază, care-i spune un adevăr îngrozitor pentru el, anume că femeia pe care el a iubit-o nu numai cînd a aflat că el e ucigașul, l-a urît și l-a trădat, ci opt ani, ceas cu ceas, clipă cu clipă, la toate întîmplările vieții, el a avut lîngă dînsul o femeie care îl ura, îl trăda și-i pregătea pieirea.

Se înțelege că ea însăși nu-și dădea perfect seamă de însemnătatea și de multiplele motive psihice care i-au dat naștere. Ea spune așa precum o îndeamnă ura, setea de răzbunare și mulțumirea de a și-o vedea aproape săvîrșită. Caragiale, cînd a scris această frază, simțea că Anca în aceste împrejurări trebuie să zică această frază. De ce? Poate nici el nu-și dădea seama. Era datoră criticilor ca, luînd în cercetare tot caracterul Ancăi și toate împrejurările, să arate ce însemnătate înfiorătoare are această frază mică și neînsemnată. Criticii însă, care — în loc de a cerceta caracterele, pricinile acțiunii, simțămintele și ciocnirea lor — au examinat mai cu osebie intriga din punctul de vedere al posibilității, au înțeles fraza *ad litteram* și numai în ceea ce privește intriga. Atunci s-au pus pe mirat; unde s-a mai văzut o femeie care să se mărite cu ucigașul bărbatului și numai după bănuială? Desfid, zice un critic, pe oricine să-mi găsească în orice literatură o așa femeie. De altmîntrelea, dacă obiecțiile se vor reduce la ade-vărata lor valoare, atunci și noi găsim unele neajunsuri. Așa sînt de acord că ar fi fost mai bine dacă intriga era înjghebată altfel. Îmi pare că ar fi fost mai potrivit dacă Dragomir ar fi luat pe Anca mai tîrziu decît la un an după omor, de pildă după șase ani, și astfel drama ar fi

putut să se înceapă tot cu un an înainte de termenul prescripției — fiindcă tocmai acest termen l-a făcut pe Caragiale să-și înceapă drama nouă ani după săvârșirea crimei — și, făcând așa, toată intriga ar fi cîștigat în verosimilitate. Asemenea, cred, după cum am spus în articolul despre *Năpasta*, că sfîrșitul ar putea să fie altminterlea, adică Dragomir să ispășească crima săvîrșită, dar nu crima pe care n-a săvîrșit-o. Drama e prea scurtă, așa încît uneori seamănă cu o schiță dramatică, și de aceea nu sînt peste tot motivate cu destulă putere acțiunile eroilor. Acest din urmă neajuns a dat naștere la multe neînțelegeri. De asemenea, timpul în care se petrec atîtea întîmplări e prea scurt — o singură noapte.

Dar, dacă cred că toate acestea, altfel făcute, ar fi fost mai bune, nu vreau să înțeleg că așa cum sînt la Caragiale ar fi absurde, imposibile. Deloc; ce nu se poate întîmpla în realitate! În realitate se întîmplă lucruri pe care cea mai bogată fantezie n-ar putea să le inventeze, dar cred că dacă Caragiale ar fi înlăturat aceste neajunsuri intriga ar fi fost mai logică și ar produce întru cîtva o mai mare impresie asupra publicului.

\*

Am vorbit pînă acum de obiecțiile critice care sînt comune și criticilor și unei mari părți din publicul spectator. Să cercetăm acum acele vederi critice care sînt individuale, originale. Acum, nu demult, a apărut în *Revista politică* din Suceava, retipărit în *Lupta*, un articol lung al d-lui Adolf Last și care articol are toate aparențele unei critici originale și, după cum se va vedea, este în adevăr foarte original. Toate criticile, zice domnia-sa, făcute pînă acum au fost făcute dintr-un punct de vedere greșit; fiecare critic a fost condus de spiritul de „școală” de magiștri în literatură, și de aceea *Năpasta* a fost criticată, însă pînă acum „n-a fost apreciată încă”. Aceasta voiește s-o facă d-l Last apreciind *Năpasta* dintr-un punct de vedere nou. „Și credem — zice d-l Last — că nu numai [că] voi ajunge la rezultate noi, dar și [că] voi pune în evidență cu mai multă precizie și claritate aceea ce a fost deja spus pînă acuma”.

D-l Last zice că va căuta să afle concepția primă a piesei *Năpasta*, să afle ceea ce a vrut să facă Caragiale,

ideea înțila a dramei, acțiunea dramatică în simplitatea ei primitivă; și pe urmă va compara aceea ce a vrut să facă poetul cu aceea ce în adevăr a făcut. Astfel se vor arăta părțile bune și rele ale creației artistice, se va lămuri și lumina ceea ce a fost zis de alți critici pînă acuma. De la început chiar trebuie să mărturisim că punctul de vedere de la care pleacă d-l Last e prea șubred, terenul prea puțin sigur și chiar periculos. Deși e foarte important de a afla concepția primă, dar e foarte greu a face o critică plecînd de la acest unic punct de vedere. Ceea ce e și mai însemnat e ca să nu se facă, bineînțeles, o greșeală în înțelegerea concepției prime a autorului. O greșeală în această privință, mai cu seamă cînd se dă acestei concepții prime acea însemnatate pe care i-o dă d-l Last, ajunge fatală pentru întreaga critică. Cum vedem, punctul de vedere de la care pleacă d-l Last e foarte periculos pentru că e destul o greșeală pentru a prefăce în praf toată lucrarea. Însă, drept vorbind, toate metodele de critică sînt așa de puțin sigure încît aceasta nu e mai rea decît altele, deci să nu judecăm și să vedem ce a făcut d-l Last. Consecvent cu metoda domniei-sale, d-l Last începe prin a preciza care este concepția primă a *Năpastei*. „O femeie care-și pierde bărbatul iubit prin pasiunea criminală a unui alt bărbat, pe care nu-l iubește; care-l bănuiește pe acesta din urmă de săvîrșirea crimei și se mărită după dînsul numai pentru a găsi elemente de întărire a credinței, mijloace de a se convinge de aceea ce bănuiește și a răzbuna apoi acest fapt criminal, care i-a răpit tot ce-i era scump în viață”. După d-l Last, acesta e gîndul primordial al lui Caragiale, aceasta a vrut să reprezinte mai cu osebie în drama *Năpasta*, aceasta a fost concepția primă a dramei. Această concepție primă îi stoarce d-lui Last cuvinte nemăsurate de laudă: concepția e adîncă, poetică, mare, shakesperiană. Dacă vă întrebați însă, cu mirare, de ce atîtea laude pentru un simplu fapt, că un autor a vrut să reprezinte răzbunarea unei femei, ce-și răzbună uciderea bărbatului ei, d-l Last răspunde că face aceasta pentru că aici e vorba de un simțămînt omenesc ce nu pierе, ce nu atîrnă de modă, de un simțămînt vecinic. Și, afară de aceasta, acest simțămînt e moral, altruist în cel mai mare grad. O femeie — Anca — care pentru a răzbuna pe bărbatul ei ucis jertfește tot, toată

viața ei, pină și simțămintele ei intime, ajungînd femeia ucigașului, această „abnegațiune perfectă de propria sa persoană, viețuirea exclusivă afară de sine“, toate acestea sînt altruiste, morale, poetice, moderne în cel mai mare grad, și tocmai acestei concepții, atît de morală, Caragiale datorește laudele ce le-a primit de la critici.

Așa zice d-l Last, iar noi zicem că tot ce zice d-lui în această privință, de la cel dintîi pină la cel din urmă cuvînt, sînt false, fundamental false.

Și mai întîi de toate e, după opinia noastră, fals pri-  
cepută de d-l Last ideea primă, concepția primă a au-  
torului. D-l Caragiale n-a vrut să ne zugrăvească mai cu  
seamă simțămintele de răzbunare ale unei femei, al cărei  
bărbat a fost ucis, ci simțămintele de rîmă și de  
frică ale unui om care a ucis și care ispășește crima făp-  
tuită, ceea ce am explicat în articolul nostru despre  
*Năpasta*. Personagiul principal e dar Dragomir; Anca și  
Ion nebunul sînt personaje secundare, care pun în  
mișcare simțămintele de rîmă și de frică ale lui  
Dragomir, manifestîndu-și, totodată, și propriul lor ca-  
racter și simțăminte. Aceasta am lămurit-o iarăși în arti-  
colul meu despre *Năpasta*. Să presupunem însă că „con-  
cepția primă“ dată de d-l Last ar fi tot așa de adevărată  
pe cît e de greșită. Ar urma oare că e sublim de morală  
și altruistă? — Ferească sfîntul! A întrebuița toate pu-  
terile, toate gîndurile și simțămintele pentru a ucide un  
om, fie el chiar ucigașul unei ființe scumpe, e imoral în  
cel mai mare grad; se înțelege, cîteodată pină și crudul  
act al uciderii, pină și arhirușinosul fapt, pentru o femeie,  
de a-și da trupul unui bărbat pe care nu-l iubește poate  
să fie moral. Astfel e Iudita, care ajunge amanta lui  
Olofern pentru a-l ucide. Dar Iudita își jertfește toate  
simțămintele și viața pentru a ucide pe tiranul poporului,  
pentru a-și libera poporul, dar nu pentru a răzbuna un  
amant, și numai mărirea scopului — liberarea unui  
popor — face morală conduita imorală a Iuditei, ucidere-  
a și trădarea lui Olofern. Dar ce ar justifica, din punc-  
tul de vedere moral, purtarea Ancăi, darea trupului ei  
unui ucigaș? Ce ar putea prefăce trădarea și uciderea în  
fapte morale, altruiste, mai cu seamă altruiste, din punc-  
tul de vedere modern? Care e acel fapt, acel motiv,  
acel scop mare care ar prefăce faptele arhiimorale în

fapte ideal de morale? Setea de răzbunare? Dar cum  
poate un sentiment crud, moștenit din vremile sălbăticiiei,  
un sentiment el însuși imoral, să aibă o putere neînțe-  
leasă de a prefăce fapte arhiimorale în fapte ideal de  
morale? Și ceea ce poate și mai straniu e că răzbunarea,  
care e un fapt imoral tocmai după concepțiile sociologice  
și criminaliste moderne, pentru d-l Last e morală, mai  
cu seamă după concepțiile moderne. Asemenea e lucru  
greșit cînd domnia-lui zice că moralitatea acestei con-  
cepții geniale și altruiste a făcut pe critici să laude *Nă-  
pasta*. Cu totul contrariu: criticii, care au înțeles tot așa  
de greșit ca și d-l Last concepția primă a d-lui Cara-  
giale, i-au făcut o învinuire din imoralitatea Ancăi; iar  
criticul de la *Adevărul* zicea că toată răzbunarea este  
ceva nefiresc, monstruos, chiar că desfide pe oricine să  
găsească în vreo literatură europeană un așa monstru  
moral. Cum vedem, critica d-lui Last dă, în adevăr, re-  
zultate noi foarte originale și cu totul neașteptate. Dacă  
d-l Last e original în stabilirea metodei și a punctu-  
lui de plecare pentru critica d-sale, apoi e tot atît de  
original și în aplicarea metodei d-sale. După ce d-sa  
stabilește o proprie concepție primă, d-sa de la această  
concepție primă trage un plan pentru o dramă așa cum  
ar fi trebuit să fie avînd în vedere această concepție  
primă. În urmă măsoră, cu planul unei drame făcut de  
d-sa, drama lui Caragiale și unde nu se potrivește d-sa  
găsește că Caragiale a greșit.

Poate să-și închipuiască cineva ce critică va fi aceasta.  
Așa, de pildă, în ceea ce privește acțiunea din *Năpasta*,  
d-l Last judecă cam astfel: concepția primă a dramei e  
o femeie care vrea să-și răzbune bărbatul și, bănuind pe  
Dragomir, se mărită cu el pentru a se convinge și pe  
urmă a-și răzbuna [bărbatul]. Care trebuie să fie planul  
acțiunii potrivit cu o așa concepție? — Trebuia ca Anca  
să strîngă tot mai multe dovezi, bănuiele să crească  
împreună cu ura contra lui Dragomir, și cînd bănuielele  
ajung apogeul lor și ura atinge culmea ei, atunci Anca  
trebuie să lucreze răzbunîndu-se. Astfel, acțiunea ar fi  
mers tot înainte, pas cu pas, pină ar fi ajuns la dezle-  
gare. Acesta e planul unei acțiuni pentru o dramă schi-  
țată de d-l Last. Caragiale a scris însă o dramă proprie,  
a sa, și care se cheamă *Năpasta*. D-l Last, aplicînd pla-  
nul d-sale *Năpastei*, vede cu mirare că nu se potrivește.

Mai întâi, acțiunea dramei se începe opt ani după măritare, astfel că noi nu sîntem de față la bănuielele crescînde ale Ancăi. Cînd se începe drama, Anca e aproape convinsă, deci ea trebuie să lucreze. Și ea lucrează hotărînd ca prin Gheorghe să ucidă pe Dragomir, și astfel acțiunea face un pas înainte ; dar pe urmă planul e părăsit — deci acțiunea face un pas înapoi ; în urmă Anca se hotărăște să-l ucidă ea pe Dragomir — deci, zice d-l Last, acțiunea face un pas înainte ; dar Anca părăsește și acest plan și începe iarăși să tortureze pe Dragomir pentru a se asigura cu totul de nevinovăția lui — deci acțiunea nu numai că face un pas înapoi, ci ajunge iar la început. D-l Last, care pricepe acțiunea dramatică nu complexă și fără nici o regulă, cum se și petrece în viață, ci matematică, exactă, rectilinieară, care trebuie să se miște după comanda : „Drepti, înainte-marș !“, ca soldații, se miră și face aspre muștrări lui Caragiale pentru aceste șovăieli. Acțiunea, zice d-sa, e lipsită de fermitate, șovăielnică...

Ion nebunul iarăși nu putea încăpea în planul făcut de d-l Last, și de aceea regretă că d-l Caragiale l-a introdus pe Ion în dramă. E adevărat, zice d-l Last, că scenele între nebun și Dragomir, confruntarea lor etc. sînt scene cu o psihologie adîncă și adevărată, scene de maestru, și ne pare bine că putem și noi să fim aicea de aceeași părere cu d-l Last. Dar, după d-l Last, și aicea e iarăși un clenci, un neajuns, anume : că scenele nu sînt așezate la locul lor, că sînt puse la urmă, iar nu la început, după cum ar fi trebuit. Cînd, cu mirare, veți întreba de ce așa, d-l Last vă va scoate imediat planul d-sale, vă va arăta precis că așa ar trebui, pentru că aceste scene ridică bănuiala Ancăi pînă la convingere. Creșterea bănuielii însă trebuie să fie la început. Și tot așa, aplicînd planul d-sale dramei lui Caragiale, d-l Last ajunge la următoarele concluzii : „În rezumat : întîmplarea, ca un element principal de mișcare ; lipsă de gradăție psihologică, de o parte ; dezvoltarea psihologică mutată din locul ei firesc, de altă parte ; acțiunea șovăielnică, acțiune ce se înfundă ; și în fine lipsă de legătură logică în înșirarea faptelor înfățișate. Concepțiune plină de putere adîncă — execuțiune lipsită de energie poetică“. Pe românește, ar însemna că acțiunea e un talmeș-balmeș. Mai departe d-l Last analizează caracterele între-

buintînd absolut același metod, adică din concepția primă descoperită de d-sa deduce caracterele, potrivite unei asemenea concepții, în urmă caracterele așa găsite le compară cu ale lui Caragiale și dacă nu se aseamănă, le condamnă, bineînțeles, nu pe ale d-sale, ci pe cele ale lui Caragiale. Înainte chiar de a începe analiza caracterelor, d-l Last zice că-l exclude de la această analiză pe Ion nebunul. Cînd, înmărmuriți, veți întreba de ce atîta dizgrație pentru un biet nebun, d-l Last vă va răspunde, bazat pe planul dramei hotărît de d-sa, că nebunul n-are ce căuta în dramă, n-are nici un rol în acțiune, el nu pune în mișcare acțiunea și nu e pus în mișcare de ea. Pe el cel mult îl poate analiza în afară de dramă, ca o creație deosebită. Ca atare, d-l Last găsește că Ion nebunul e zugrăvit exact, ca dovadă citează o pagină din medicina legală a lui Eduard Hofmann. Criticul de la *România*, pentru același sfîrșit, a citat cartea doctorului Voisin și chiar statistica nebunilor. Așadar, Ion nebunul e descris exact, după d-l Last, dar obiectiv : „Totul e obiectiv, precum e obiectivă descrierea copilului negînditor, descrierea îndeletnicirilor multiple ale animalului domestic — nimic nu e personal. Și de aceea credem că Ion nu intră în rîndul «persoanelor», că felul de cercetare al acestora nu-i este aplicabil“. Și astfel Ion nebunul, unul din acele creații în care Caragiale a întrupat mai mult simțămînt personal, cea mai personală dintre creațiile de pînă acum ale lui Caragiale n-are, după d-l Last, „nimica personal“ (!!!).

Rămîn de cercetat două persoane : Dragomir și Anca. În privința lui Dragomir, d-l Last spune multe lucruri foarte drepte, ceea ce arată că, dacă d-l Last n-ar fi întrebuintat un metod atît de fals, ar fi putut, în adevăr, să facă ceva de seamă. Numai la sfîrșitul analizei lui Dragomir, d-sa își aduce aminte de calapoadele d-sale și face o observație : că mai bine ar fi fost dacă Dragomir era un caracter extrem, chiar și unilateral, pentru că aceasta e mai potrivit cu cerințele dramei. Lasă că, în privința cererii unor caractere unilaterale și extreme, ar fi încă ceva de zis ; dar chiar de ar fi așa aceasta ar fi bine pentru o altă dramă, nu pentru *Năpasta*, unde, tocmai fiindcă Dragomir are un caracter mijlociu, avem o mulțime de efecte dramatice. De ar fi avut Dragomir un caracter extrem, ar fi fost o altă dramă, nu *Năpasta*.



Am ajuns la caracterul Ancăi, principala „persoană“, după părerea d-lui Last. Noi știm de mai-nainte cum trebuie să fie Anca după planul făcut de d-l Last și după concepțiile d-sale morale. Ea trebuie să fie răzbunătoare, să gândească numai a-și răzbuna moartea bărbatului iubit, trebuie să întrebuițeze mijloace mari, să fie de un eroism ideal și să jertfească tot pentru răzbunare, toate simțămintele ei trebuie să fie concentrate acolo. Dacă ar fi așa, dacă ar fi o răzbunătoare ideală, atunci ar fi : „o concepțiune atât de poetică, încît orice om, a cărui simțire nu e stinsă cu desăvîrșire, trebuie să fie mișcat în adîncul sufletului, chiar sufletul prozaic, cuprins de uimire adevărată...“ Dar Caragiale a avut imprudența de a avea propriile sale concepții, a înțeles pe Anca cu capul său, a simțit-o cu inima sa și a făcut-o șovăielnică, prefăcută, cutră, lașă citeodată, crudă. Pentru acesta d-l Last iată cum mustră pe Caragiale : „Și rezultatul : Anca întrebuițează mijloace mici, începe cu șovăire, înaintează cu lașitate și sfîrșește cu minciuna. Straniu și regretabil rezultat. Și dacă n-am avut pentru concepțiune decît accente sincere de laudă și admirație, pentru executarea acestei concepțiuni n-avem destule cuvinte de mirare și de părere de rău“. Comicul acestor observații rezidă și în următoarele. După cum am arătat deja, concepția despre care ne tot vorbește d-l Last nu e a lui Caragiale ; Caragiale a avut cu totul altă concepție primă, cu atît mai mult nu e al lui Caragiale planul secțiunii și al dramei trase din acea concepție. Toate acestea sînt ale d-lui Last. Deci obiecția din urmă înseamnă, în adevăr, următoarele : „Și dacă noi, Adolf Last, n-am avut pentru concepțiunea noastră decît accente sincere de laudă și admirațiune, pentru executarea însă a acestei concepțiuni a noastre de către d-l Caragiale n-avem destule cuvinte de mirare și de părere de rău“. D-l Last, desigur, n-a gîndit că aceasta urmează neîndoiește din articolul d-sale. D-l Last își sfîrșește articolul cu următoarele, care, avînd în vedere spiritul și metoda matematică a d-sale, trebuie într-o singură frază să conțină judecata întregii *Năpaste* ; această frază e : „Și concluziunea noastră finală : Energie impozantă în concepțiune — slăbiciune frapantă în executarea acestei concepțiuni“. *Quod erat demonstrandum*. Fiindcă partea întii a frazei, după cum am văzut, privește concepția d-lui Last, pentru Ca-

ragiale rămîne numai partea a doua, adică „slăbiciunea frapantă în execuțiune“. Nu-i vorbă, chiar dacă amîndouă părțile l-ar privi pe Caragiale, mare lucru n-ar fi. În adevăr, concepția primă, despre care vorbește d-l Last, e planul întii, gîndirea primordială a artistului, tema lucrării artistice. Așa, de pildă : o femeie care jertfește tot pentru a-și răzbuna uciderea bărbatului ei ; o fată care jertfește tot, pînă și simțămintele ei cele mai intime, măritîndu-se cu un om, pe care-l urăște numai pentru a scăpa de mizerie pe părinții ei ; un tînăr care își jertfește toată viața, pînă și iubirea lui, iubita lui, numai ca să rămînă credincios convingerilor sale — și așa mai departe. Astfel de concepții prime, geniale după d-sa, i-aș putea da cîteva duzini pe zi. Totul va depinde de execuție : pe cînd dintr-o concepție primă unul va face o capodoperă, altul va face o caricatură. Una din ciudățeniile criticii d-lui Last e că se entuziasmează așa înaintea concepției prime, ideii prime, gîndului primordial, care nu e altceva decît scheletul intrigii. Dar cîte și mai cîte ! Într-un cuvînt, d-l Last a făcut, în adevăr, o critică foarte originală, prea originală, care răspîndește lumină, dar nu asupra *Năpastei*.

\*

În ceea ce privește critica d-lui Alexandrescu de la *Arhiva științifică* din Iași, vom fi mai scurți, deoarece multe din obiecțiile d-sale le-am analizat deja mai sus. Rămîn încă două obiecțiuni importante pe care le-a făcut domnia-lui *Năpastei*, și care n-au fost făcute de nici un alt critic. Prima observație e în privința contrastului în dramă. „Contrastul — zice d-sa — e o condițiune fundamentală a esteticei, e o condițiune fundamentală în dramă. Așa, de pildă, în «Othello» contrastul e natural, se impune, e colosal. Nevinovăția și blîndețea Desdemoniei cu gelozia furioasă și neîntemeiată a maurului, sinceritatea și buna-credință a maurului cu perfidia lui Iago etc...“ În *Năpasta* însă, zice d-l Alexandrescu, „nici un contrast, absolut nici unul. Anca, printr-o putere neexplicabilă, predominază pe toți în scenă, prin urmare contrast nu poate fi“. Sîntem de acord cu d-l Alexandrescu că contrastul e una din legile fundamentale ale



plăcerii estetice, numai nu sînt de acord că în *Năpasta* nu e contrast. Aceasta e cu desăvîrșire greșit. Dacă d-l Alexandrescu nu l-a găsit, e din pricină că l-a căutat într-un chip foarte unilateral și greșit. Tocmai dramele nenaturaliste sînt acelea care-și întemeiau tot dramatismul pe contraste puternice unilaterale, dar neexistente în viața reală. Așa, de pildă : un om groaznic de crud dintr-o parte, [altul] nepomenit de blind de altă parte ; o cinste personificată dintr-o parte, o necinste fără pereche de alta ; aici o virtute imaculată, acolo un viciu fără cea mai mică urmă de virtute etc. Drama modernă naturalistă însă, fie de moravuri, fie psihologică, se mulțumește cu contraste mai mici, dar mai reale. De altminterlea, noi nu negăm că în viața reală nu există și contraste foarte mari, dar mai niciodată unilaterale. În *Năpasta* e un contrast între caracterul rău și triumfător al Ancăi și caracterul mai moale al lui Dragomir ; între iubirea lui Dragomir pentru Anca și ura Ancăi pentru Dragomir ; între caracterul mijlociu, moale, nervos al lui Dragomir și între marea crimă pe care a făptuit-o și care-l doboară ; între blîndețea și bunătatea de copil a lui Ion și cruzimea judecătorilor și întunecimea groazniciei ocne ; între dorința lui Dragomir de a fi fericit, de a scăpa de pedeapsă și între neputința de a-și atinge voia ; între iubirea Ancăi pentru Dumitru și trebuința de a trăi cu Dragomir ; în sfîrșit, între totalitatea caracterelor, pornirilor, dorințelor, sentimentelor Ancăi, ale lui Dragomir și Ion dintr-o parte și din alta între totalitatea condițiilor fatale, care-i nimicesc celea pe scenă, înaintea ochilor noștri. Aceste multiple contraste, de care e plină drama *Năpasta*, ca orice dramă naturalistă de talent, nu sînt văzute de către d-l Alexandrescu. Dacă d-l Alexandrescu ajunge pînă a nega cu desăvîrșire existența contrastelor în *Năpasta*, pricina e, cum am zis, că a căutat aceste contraste pe o cale foarte unilaterală. Același lucru trebuie să spunem și în privința obiecției a doua, atingătoare de morala dramei. Sîntem de acord cu d-l Alexandrescu cînd zice că morala se impune în dramă. Îl credem însă pe d-l Alexandrescu cu totul greșit cînd găsește imorală *Năpasta*. Pricina greșelii e iarăși drumul greșit pe care d-l Alexandrescu caută morala în dramă. D-l Alexandrescu judecă astfel : Ion a

fost condamnat cu năpaste — o imoralitate ; Dragomir ucide pe Dumitru — iarăși o imoralitate ; Anca face o denunțare falsă contra lui Dragomir pentru a se răzbuna — „o imoralitate justificată prin altă imoralitate“ ; în sfîrșit, Dragomir, care e asasin, ajunge simpatic, iar Anca antipatică. „Iată dar — zice d-l Alexandrescu — o dramă în care un asasin este bine privit și devine simpatic, iar morala o triplă imoralitate“. După cum vedem dar, d-l Alexandrescu, în loc de a căuta moralitatea, sensul moral al unei opere artistice în simțămintele și idealurile artistului, întrupate în producția artistică, în simțămintele și ideile ce ne sugerează această producție, caută această moralitate în intriga piesei, în alcătuirea intrigii, în moralitatea ori imoralitatea faptelor ce se comit în piesă. Mergînd consecvent pe acest drum, vom ajunge să învinuim pe Shakespeare pentru toate crimele îngrozitoare ce le înfăptuiesc eroii tragediilor lui. E însă evident și aproape banal că nu tema morală ori imorală face moralitatea ori imoralitatea producției artistice, ci felul tratării acestei teme de către artist. Bunăoară, o temă foarte morală — jertfirea unui părinte pentru fericirea copiilor — poate să facă tema unei opere artistice foarte imorale cînd artistul își va bate joc de simțămintele părintelui ce se jertfește și cînd simțămîntul de batjocură îl va sugera publicului cititor ori spectator. În schimb, o temă groaznică de imorală — o crimă crudă și lașă — poate să facă tema unei opere artistice eminentamente morale cînd artistul își va exprima simțămintele de groază pentru această crimă și ne va sugera și nouă aceleași simțăminte de groază. Așa e în *Năpasta*. Se înțelege că e o groaznică imoralitate tortura și osîndirea nedreaptă a lui Ion, și autorul ne sugerează revolta morală contra acestei cruzimi. Se înțelege că e antipatică tortura lentă la care Anca supune pe Dragomir, dar autorul ne sugerează aceeași antipatie. Autorul ne sugerează sentimente de simpatie și compătimire pentru Dragomir, un om ce suferă, și sentimentul compătimirii pentru un om ce suferă, fie acel om și ucigaș, e un sentiment eminentamente moral. În schimb, pentru crima făptuită, Caragiale ne sugerează scriba și groaza care l-a stăpînit pe el cînd a făcut-o centrul și pricina tuturor nenorocirilor ce se desfășoară în *Năpasta*. *Năpasta* conține dar elementul moral, elementul moralizării în mare

grad. Cînd d-l Alexandrescu dar nu numai că nu găsește nici un element moral și moralizator în dramă, ci mai curînd un element imoralizator, atunci greșeala d-sale vine din aceea că a căutat acel element moralizator pe un drum fals și a fost tîrit la concluziile d-sale de fraze simetrice, ca următoarea : „Morală e o triplă imoralitate“.

\*

Am zis că, întrebuițînd aceleași mijloace critice care s-au întrebuițat în privința *Năpastei*, adică ridicarea unor greșeli secundare la rangul de greșeli hotărîtoare, căutarea lor cu orice preț, întrebuițarea metodelor înguste și unilaterale, se poate reduce la nulitate orice producție artistică. Pentru dovedirea acestor cuvinte și pentru dovedirea și mai mare a falsității metodei întrebuițate, vom aplica același mod de a critica celui mai genial scriitor dramatic naturalist, Shakespeare, și anume celei mai geniale creații a sale, *Hamlet*. Se înțelege, noi nu voim a compara *Năpasta* cu *Hamlet*, ci voim a dovedi că cu metoda criticilor noștri putem prefăce în praf nu numai talentoasa dramă ori schiță dramatică a lui Caragiale, ci chiar colosala operă a genialului Shakespeare. Această critică a lui *Hamlet* voi face-o în spiritul și mai cu cuvintele\* criticilor noștri. Totodată găsesc de prisos a mai adăuga că nu împărtășesc deloc cele ce voi spune mai jos.

\*

Intriga în *Hamlet* e luată din cronicile Danemarcei din timpurile eroice. Stratul social însă descris de Shakespeare numai a danezi din timpurile eroice nu seamănă. Un om de stat ca Polonius ori un filozof sceptic ca Hamlet era tot atît de posibil la danezii de pe atunci cum ar fi la pieile roșii din America. În *Hamlet* însă e zugrăvit stratul social din Anglittera contemporană lui Shakespeare. Însă această purtare prea liberă cu cronicile Danemarcei nu e așa de importantă ca altele. Așa, de pildă, în cronicile Danemarcei se vorbește de o regină

\* Acolo unde cuvintele sînt chiar citate *mot à mot*, le pun în ghilimele. Bineînțeles că unele cuvinte sînt schimbate, așa : Anca în *Hamlet* ori Gertrude, România în Danemarca etc.

Gertrude care era tiranizată de bărbatul ei uricios și rău și de aceea s-a aliat cu fratele bărbatului ei. Acesta din urmă ucide pe fratele său, se așază pe tronul lui și se însoară cu complicea sa. Aici totul e logic și foarte posibil. Dar la Shakespeare e cu totul altminterlea. Bătrînul Hamlet, bărbatul Gertrudei, e un rege majestuos, cu părul ca la Hyperion, cu capul lui Jupiter ; Claudius, ucigașul său, e urît. Mai mult, Hyperion seamănă cu [un] satir, decît regele Hamlet cu Claudius. Și acest rege frumos iubea atît de mult pe nevasta lui încît nu dădea voie vîntului să-i atingă fața ; o iubea atît de mult încît ieșea din mormînt de a doua oară ca să ceară fiului său ca să fie mai gîngăș cu mă-sa. Și regina Gertrude, care are un bărbat așa de frumos, așa de iubitor, cu care are deja un fiu de 20 de ani, pe care îl iubește fierbinte ca mamă, se face complicea lui Claudius pentru a omorî pe bărbatul ei și ajunge nevasta ucigașului. Este aceasta posibil ? Este serios ? Și aceasta nu e unicul caz. Așa, de pildă, în *Richard al III-lea* e următoarea scenă : Frumoasa Lady Anne merge după convoiul funerar al socrului ei, regele Henric, ucis de Gloucester. Același Gloucester a ucis cu trei luni înainte pe bărbatul Annei, pe prințul Eduard, cel mai bun și mai frumos dintre prinți, cel mai iubitor și mai iubit bărbat. Convoiul se oprește. Sosește ucigașul Gloucester, șchiop, ghebos, uscat, oribil monstru moral și fizic. Cele mai oribile blestemuri încep să curgă din gura Annei asupra capului lui Gloucester. Ea cheamă pe Dumnezeu, pe diavol, pămîntul chiar ca să răzbune uciderea soțului și a socrului ei. Gloucester îi zice că dacă a ucis a făcut aceasta pentru că o iubește. La această declarație de amor, ea-l scuipă între ochi, dorind ca scuipatul ei să se prefacă în venin și să-l otrăvească pe el, care e un „bucătoi de carne monstruos și diform“. După o jumătate de ceas de vorbă, Anne primește un inel de la Gloucester, ca să-l poarte ca suvenir de la el, îi predă cadavrul socrului ei și în curînd se mărită cu acest „bucătoi de carne odios și diform“, se mărită cu ucigașul bărbatului ei iubit. Este aceasta serios ? „Cum ? este firesc, este omenesc ca o femeie să se căsătorească cu acela care e asasinul bărbatului ei iubit ?“ „Să meargă pînă la riscul de a fi mama copiilor acestui asasin ? Autorul a inventat ori a luat dintr-un roman oarecare o monstrozitate spre a clădi o dramă feroasă cu

efecte grosolane" (Arutnev). „În orice caz, tipul acestei femei nu e omenesc" (Emil).

Să vedem acum acțiunea din *Hamlet*. Acțiunea ce încurcată, șovăielnică, lipsită de logică. În adevăr, care a fost concepția primă, gândul primordial al autorului? Un fiu care răzbună uciderea tatălui său, incestul și trădarea mîne-sa. El e gata să-și jertfească pentru acest țel toată viața, toate aspirațiile și face din această răzbunare singura sa pasiune. „Astfel persoana lui Hamlet nu mai e în joc, sufletul lui a murit deodată cu fericirea lui, și nu e fericirea lui proprie în chestiune, nu e satisfacțiunea lui proprie la care rîvnește și care e motivul acțiunii sale. Singurul gând care-l stăpînește e icoana tatălui iubit, singura pasiune, răzbunarea contra criminalului, satisfacțiunea ce-o așteaptă umbra mortului, care nu mai e în stare de a și-o lua singur și al cărui organ a devenit el" (A. Last): „Astfel ideea acestei drame, forma acțiunii, pe care am numit-o primitivă, așa cum credem noi că se va fi înfățișat dintru-ntii în cugetul poetului, această idee, de o simplitate artistică și de o energie profundă, este cauza laudelor ce le-a primit „Hamlet" (A. Last). Să vedem care e acțiunea ce trebuie să urmeze din ideea primă a acestei drame. Hamlet bănuiește pe unchiul său, această bănuială și ură contra unchiului său trebuie să crească pînă ce bănuiala ajunge o certitudine, ura ajunge o certitudine, ura ajunge la apogeul său, și atunci el trebuie să „acționeze" răzbunînd moartea tatălui său. Să vedem acum cum e acțiunea în drama lui Shakespeare. De la început, Hamlet are bănuieli inconștiente, presentimente, dar ele n-au vremea să crească și să se dezvolte pentru că, chiar de la început, el află îngrozitorul adevăr chiar de la umbra tatălui său. „Așadar Hamlet e convins. Consecința neevitabilă este că el trebuie să acționeze. Și Hamlet acționează" (A. Last). El jură că va scoate din memoria sa toate gîndurile; șterge din cartea vieții toate suvenirile și înscrie numai numele lui Claudius și răzbunarea. Logic ar fi dar ca el să acționeze în această direcție. În loc de aceasta, el începe să facă aluziuni, să pronunțe fraze amare, să filozofeze asupra nimicniciei lumii, și atîta tot. Apoi Hamlet pune pe actorii ambulănți să joace o dramă unde să fie vorba de uciderea unui rege de către fratele său pen-

tru ca astfel, cum zice el, „să surprindă conștiința regelui". Parcă Hamlet mai avea nevoie de dovezi! Aicea acțiunea ajunge iar la început, unde putea să fie vorba de întărirea bănuielilor. Scena cu actorii ambulănți, scena între Hamlet și mă-sa sînt superbe, măiestre, geniale, „dar regretăm că aceste scene atît de măiestre sînt răpite de la locul lor natural și așezate aiurea într-o megieșie cu totul nepotrivită", locul lor e la început, cînd Hamlet bănuia, atunci se înțelegea să surprindă conștiința regelui; dar cînd era deja convins, din punctul de vedere al acțiunii, ce sens are această scenă și următoarele? La urma scenei cu actorii, regele era tulburat, și Hamlet, urmîndu-l, îl găsește singur: iată dar cel mai bun prilej de a se răzbuna, de a-l ucide; dar Hamlet nu-l omoară, invocînd un pretext ridicol, că nu vrea să-i curme zilele cînd el se roagă lui Dumnezeu. „Acțiunea, ajunsă la culmea dezvoltării psihologice, împinsă spre deznodămîntul său fatal, cu toată tăria împrejurărilor premergătoare, acțiunea se oprește pe loc... Acțiunea este pur și simplu infundată" (A. Last). „Tot efectul e șters, concentrarea a dispărut" (*România*). Pentru ca acțiunea dramatică, așa infundată, să nu se sfîrșească, autorul pune pe Hamlet să omoare pe Polonius, ascuns sub perdea și despre care Hamlet credea că e regele. Ofelia, fiica lui Polonius, de durerea morții tatălui ei și a spuselor lui Hamlet că nu-i mai e dragă, înnebunește și se înecă. „De ce tocmai nebună să fie Ofelia, căci s-au văzut destule fete în asemenea condiții care n-au înnebunit?" (*România*).

Aceste întîmplări hotărăsc toată acțiunea ulterioară. Regele, văzînd că Hamlet ajunge periculos, și pentru viața lui și pentru a celor dimprejur, hotărăște să-l trimită împreună cu Guildenstern și Rosencrantz în Anglia, cu o scrisoare sigilată, în care era o cerere către Englitera ca să ucidă imediat pe Hamlet. Hamlet pleacă; dar cum rămîne atunci cu răzbunarea? În loc ca Hamlet să răzbune moartea tatălui său contra ucigașului Claudius, Claudius răzbună moartea lui Polonius contra ucigașului Hamlet. Ce încurcătură! Și cum va fi sfîrșitul piesei „știe Dumnezeu și Shakespeare". „Acțiunea e oprită cu desăvîrșire, e infundată pînă într-atîta, că se învederează singurul mijloc de scăpare, — întîmplări neversosimile". Hamlet, pe drum, bănuind că nu e lucru curat,

fură scrisoarea, citește cuprinsul, o distruge, pune o altă hîrtie scrisă de el, în care se cere să fie uciși Guildenstern și Rosencrantz. Aceasta n-ar putea s-o facă dacă nu s-ar întîmpla să fie la el pecetea regală a tatălui său.

Așadar, Hamlet nu va muri. Dar fără el cum va merge acțiunea înainte? El în Engliera, și ceilalți în Danemarca! „Autorul a simțit foarte bine situațiunea penibilă în care a intrat și este caracteristic aceea ce face autorul“ (A. Last). Pe drumul spre Engliera, vasul pe care e Hamlet e atacat de pirați; se încinge o bătălie, și în ea numai Hamlet e făcut prizonier, fără a fi fost atins, iar ceilalți pleacă în Anglia. Pirații îl aduc iarăși în Danemarca și, astfel, mulțumită amabilității piraților, avem iarăși pe Hamlet în Danemarca și acțiunea poate să meargă înainte. Hamlet sosește în Danemarca tocmai cînd se îngroapă Ofelia. Urmează scena de la cimitir, unde Hamlet se infurie cumplit pe Laert că pentru ce acesta din urmă plinge pe sora sa iubită cînd el, Hamlet, o iubește ca patruzeci de mii de frați. După aceea regele Claudius, văzînd că altfel nu poate scăpa de Hamlet, convinge pe Laert ca, pentru răzbunarea morții tatălui său și înnebunirea surorii sale, să facă cu Hamlet o parte [partidă] de scrimă cu o floretă otrăvită, astfel orice zgîrietură va fi mortală pentru Hamlet. Cavalerul Laert primește să săvîrșească această mișelie; Hamlet, neștiind nimic de cursa ce i se întinde, primește și el. Iată dar iarăși soarta lui Hamlet hotărîtă; el va muri. Dar în acest caz, în loc să fie răzbunat bătrînul Hamlet, va fi răzbunat iarăși Polonius, de astă dată răzbunat de Laert. Dar cum rămîne cu răzbunarea lui Hamlet? Cum se va sfîrși piesa? „Cu părere de rău trebuie s-o zicem că nici acum nu sîntem în stare a o spune, n-o știm nici noi, nici Hamlet, și nici autorul, se pare, n-a știut-o“ (A. Last).

Pentru a ieși din încurcătură, intervine o întîmplare și mai neverosimilă. În focul luptei, Laert și Hamlet își schimbă floretele, și astfel dar amîndoi sînt răniți de moarte. Laert, văzînd că mașinația infernală s-a întors chiar asupra lui, e cuprins de remușcare, mărturisește tot planul lui Claudius. Hamlet, văzînd că e pierdut, infuriat, înjunghie pe Claudius; mama lui Hamlet bea otrava

pregătită pentru Hamlet; astfel Hamlet moare, Laert moare, Claudius moare, Gertrude moare și tragedia se sfîrșește *faute de personnages*\*. „În rezumat: întîmplarea ca un element principal de mișcare; lipsa de gradățiune psihologică, de o parte; dezvoltarea psihologică mutată din locul ei firesc, de altă parte; acțiune șovăielnică, acțiune ce se infundă și, în fine, lipsa de legătură logică în înșirarea faptelor înfățișate. Concepțiune plină de putere adîncă — execuțiune lipsită de energie poetică“ (A. Last).

Dacă trecem acum la examinarea caracterelor, vom găsi aceleași greșeli. Să ne mulțumim cu persoana principală, centrală, după care e și numită piesa — Hamlet.

După ideea dramei, Hamlet e un fiu care răzbună moartea părintelui său și incestul mamei sale. Pentru aceasta el jertfește toate puterile, toată abnegația, toate pasiunile. El trebuie să meargă drept către țel; el trebuie să fie mare, drept, lovind ca însăși soarta, tare și neînduplecat ca ea. Chipul părintelui iubit trebuie să-i stea în față. Și el e mare, drept, neînduplecat, trebuie, bineînțeles, să întrebuițeze și mijloace mari și drepte, ca și țelul lui moral, altruist și mare. Așa e ideea dramei. „E o idee atît de profundă, o concepțiune atît de poetică, încît orice om a cărui simțire nu e stinsă cu desăvîrșire trebuie să fie mișcat în adîncul sufletului său, chiar sufletul prozaic, cuprins de uimire adevărată“ (A. Last). Să vedem acum ideea în execuțiune. De la început, cînd umbra tatălui său îl cheamă la răzbunare, Hamlet în adevăr strigă că va da singele singelui său pentru această răzbunare. Dar în curînd uită, nu se ocupă decît cu fraze sceptice, cu aluziuni amare, se jalește, se plinge, face filozofie pesimistă, e șovăielnic, invocă argumente ridicole ca să nu execute răzbunarea. În loc de rege, Hamlet din întîmplare omoară pe Polonius, părintele femeii pe care o iubește, și în loc de remușcare face spirit, înnebunește pe Ofelia, fură o scrisoare și se folosește de acest furt ca să trimită pe doi oameni nevinovați, Guildenstern și Rosencrantz, la moarte; în fine omoară pe ucigașul părintelui său, dar numai atunci cînd află că Claudius l-a otrăvit printr-o

\* [Din lipsă de personaje.]

mașinație infernală. Hamlet, la urma urmelor, după atâtea șovăieli și crime, răzbună nu moartea tatălui său, ci propria sa moarte. „Straniu și regretabil rezultat. Și dacă n-am avut pentru concepțiune decît accente sincere de laudă și admirațiune, pentru executarea acestei concepțiuni n-avem destule cuvinte de mirare și de părere de rău“ (A. Last).

Dar cel puțin alte cerințe ale dramei sînt observate? „Așa, contrastul în dramă e o condițiune fundamentală. În «Othello» contrastul e colosal. Nevinovăția și blîndețea Desdemonei cu gelozia furioasă a maurului; sinceritatea maurului, cu perfidia lui Iago“ (Gr. Alexandrescu). Dar în *Hamlet* nici un contrast, absolut nici unul. Toți eroii dramei sînt oameni mijlocii și de aceea contrast nu poate fi. Toți sînt, după împrejurări, și buni și răi, și cinstiți și lași, și dacă ne-ar întreba cineva care dintre ei e mai bun și cine mai rău, apoi afară de Ofelia ne-ar fi foarte greu să răspundem. Deci absolut nici un contrast. Dar morala, care e absoluta cerință a dramei? Ce morală e în *Hamlet*? Claudius ucide pe tatăl lui Hamlet — prima imoralitate; Hamlet, în loc de a ucide pe ucigașul tatălui său, începe prin a ucide un om nevinovat, pe Polonius — a doua imoralitate; Hamlet trimite la moarte pe Rosencrantz și Guildenstern — a treia imoralitate; cavalerescul Laert, pentru a răzbuna moartea tatălui și a surorii sale, într-un chip perfid otrăvește floreta sa pentru a ucide pe Hamlet — „o imoralitate justificată prin altă imoralitate“ ș.a.m.d. În fine, pe cînd răzbunătorul Hamlet prin șovăieli, ucideri... pierde în simpatia publicului, Claudius, care se poartă bine cu toți ce-i ce-l înconjoară, care iubește pe Gertrude, ar dori să cîștige simpatia lui Hamlet și dacă hotărăște pieirea lui e numai cînd vede că Hamlet devine un pericol pentru viața lui și a tuturor ce-l înconjoară. Claudius, care e apăsător de remușcarea crimei comise, e de multe ori mai bine privit\* decît Hamlet. „Iată dar o tragedie în care un asasin e bine privit, iar morala o *quadruplă* imorali-

tate“ (G. Alexandrescu). „Și concluziunea noastră finală: Energie impozantă în concepțiune — slăbiciune frapantă în executarea acestei concepțiuni“ (A. Last).

\*

D-l Alexandrescu sfîrșește articolul său cu fraza simetrică care caracterizează foarte bine și părerea d-sale despre *Năpasta* și părerea tuturor criticilor, despre care am vorbit mai sus: „Așadar drama «Năpasta» este o adevărată năpastă a dramei“.

Parafrăzînd puțin aceasta, cred că noi, cu mai multă dreptate, am putea zice: Așadar, drama *Năpasta* a fost o adevărată năpastă a criticilor.

\* Sînt critici care ziceau că, din punctul de vedere moral, preferă un caracter ca al lui Claudius unui caracter ca al lui Hamlet. Așa e [sînt] marele critic rus Belinski, marele scriitor german Borne etc.

## CAUZA PESIMISMULUI ÎN LITERATURĂ ȘI VIAȚĂ<sup>46</sup>

Într-un articol, într-un mic studiu critic e foarte greu a vorbi despre o chestiune însemnată; sînt neajunsuri fatale care țin de marginile restrînse ale unui articol. Foarte des se întîmplă să nu fi înțeles așa cum ai fi dorit pentru că n-ai avut destul spațiu pentru a-ți explica gîndirile în toată întinderea lor. De altmintrelea nu e numai scriitorul și spațiul restrîns al unui articol care sînt de vină, ci de multe ori e și nebăgarea de seamă a cititorului. Toate acestea împreună sînt pricina pentru care articolul meu *Deceptionismul...* din volumul întîii\* a fost de mulți înțeles foarte greșit. Așa, spre pildă, d-l Petrașcu, într-un studiu critic asupra lui Eminescu, zice următoarele: „La noi, d. Gherea crede, *cu siguranță*, că pricina acestui deceptionism, cum îl numește d-sa, ar sta în disproporția dintre făgăduințele mari și actele mici ale revoluției noastre de la 1848. Spiritele au fost exaltate mai întîii de vorbe, în urmă deziluzionate de fapte, și astăzi ele respiră în această deziluzie“. Ceea ce pot zice *cu siguranță* e că d-l Petrașcu nu m-a priceput poate din cauza mea. În orice caz, pentru mine, pricina hotărîtoare a deceptionismului ori pesimismului e alta. În articolul meu *Deceptionismul etc...* am formulat în cîteva rînduri părerea mea asupra cauzei ori cauzelor pesimismului. Și aceste rînduri, pentru mai mare siguranță le-am subliniat. Iată-le: „Pricina deceptionismului nostru, a

\* [Vezi volumul de față p. 43—60.]

deceptionismului poezilor noștri, obîrșia lui sînt anomaliile societății burgheze. Pricina boalei veacului e starea patologică a civilizației burgheze“.

Acestea sînt, fie zis în treacăt, unicele rînduri subliniate în tot articolul. Pentru mine dar, cauzele pesimismului nu sînt vorbele late, promisiunile și nerealizarea acestor promisiuni, ci cauza lui e organizația socială de azi ori, mai bine zis, anomaliile acestei organizațiuni. La 1789, în occidentul Europei, și la 1848, la noi, s-a desființat o stare de lucruri plină de multe anomalii, nedreptăți și mizerii. Această cădere a unei întocmiri rele și înlocuirea ei prin alta superioară a[u] trebuit să dea naștere la o mulțime de așteptări optimiste, la iluziuni mari, la un șir întreg de stări sufletești care caracterizează optimismul. Asemenea organizația nouă, cea burgheză, în dezvoltarea ei și prin anomaliile inerente ei, a produs amărăciuni, deziluziuni de tot soiul, un șir întreg de stări sufletești pe care le numim pesimism.

Așadar, căderea unei organizații rele și înlocuirea ei prin o alta mai bună au fost cauze producătoare și de optimism și de pesimism. În amîndouă cazurile, organizația socială produce fie așteptări mari, iluziuni — optimismul, fie deziluziuni — pesimismul. Așa am gîndit eu și așa am scris. Iar d-l Petrașcu și alții au înțeles că, după mine, pricina optimismului și pesimismului la noi n-a fost organizația socială, ci așteptările, iluziunile de o parte, deziluziunile de altă parte. Ar urma dar că eu explic o stare sufletească: pesimismul, prin o altă stare sufletească: deziluziunea, care face parte din pesimism. Dar această boscărie de a preface în cauză hotărîtoare a unei stări sufletești o altă stare sufletească înrudită cu cea dintîi, această boscărie o fac, într-un mod inconștient, nu-i vorbă, tocmai aceia în contra cărora a fost îndreptat articolul meu. Pentru unii critici, în adevăr, dezlegarea acestei însemnate chestiuni se reduce, spre pildă, la următoarele: care e cauza pesimismului? — deziluzia; care e cauza deziluziunii? — pesimismul. Contra acestor simpliști am scris tocmai articolul meu precedent\*. Cum văd cititorii mei, am fost înțeles tocmai pe dos, și dacă un scriitor ca d-l Petrașcu m-a înțeles așa, cu atît mai mult trebuie să mă fi înțeles

\* [Deceptionismul în literatura română, p. 43—60.]



greșit alții. Pentru a nu lăsa loc la nici o confuzie și pentru că chestiunea în sine e de o mare importanță, m-am decis să scriu acest articol. Aici voi explica mai pe larg și mai deslușit cauzele pesimismului în literatură și viață.

\*

Înainte însă de a trece la cercetarea cauzelor pesimismului, trebuie să ne înțelegem asupra cuvântului *pesimism*. După cum am arătat în articolul trecut, definițiunile date acestui cuvânt sînt atît de nesigure și de elastice încît după unii ar urma că mai toți oamenii au fost pesimiști, iar după alții că pesimist e numai Schopenhauer și c-nia. Așa, spre pildă, pentru unii un semn caracteristic al pesimismului e nemulțumirea în privința condițiunilor de trai. De cîte ori un om ce se plînge de toate mizeriile vieții sociale n-a fost întîmpinat cu cuvintele: „Ești pesimist!” Dar nemulțumirea față de condițiunile de trai poate să fie tot așa de bine semnul unui mare optimism. Așa, spre pildă, toți aceia care se luptă pentru transformarea socială, optimiști *par excellence*, avînd un ideal frumos în viitor, sînt foarte nemulțumiți de condițiunile actuale ale traiului omenesc. Cu cît idealul ce le lucrește în viitor e mai frumos, cu atît condițiunile prezente de trai le par mai odioase, și critica făcută de acești optimiști mizeriilor vieții actuale va fi mai amară decît a pesimiștilor. Iată dar o nemulțumire care devine semnul optimismului, nu al pesimismului. Vina multor greșeli în ce privește găsirea cauzelor hotărîtoare ale pesimismului stă în metodele greșite întrebuițate pentru căutarea acestor cauze și în metodele greșite întrebuițate în general pentru lămurirea pesimismului. Așa unii caută să se lămurească în privința sensului cuvîntului *pesimism*, trag din el toate concluziunile logice, construiesc astfel un pesimism ori un pesimist ideal în capul lor, pe urmă cu abstracțiunile din capul lor ei caută să lămurească pesimismul din viața reală. Cu alte cuvinte, ei nu deduc sensul cuvîntului din viața reală, din analiza vieții reale, ci sensul vieții reale îl deduc din sensul cuvîntului, așa cum le pare lor acest sens. Dar fiindcă fiecare om poate, în citva, altmintrelea să priceapă cuvîntul *pesimism*, de

aceea vor fi mai tot atîtea pesimismuri cîți oameni sînt. Alții nu cad în această greșeală. Ei întrebuițează un metod științific întru atîta întru cît caută să se lămurească în privința pesimismului din viața reală, din istoria omenirii. Dar mulți dintre aceștia din urmă cad în altă greșeală. Ei studiază pesimismul la felurite epoci, caută ce are comun pesimismul tuturor epocilor, pe urmă, cu acest rest comun la toate, ei vor să caracterizeze pesimismul fiecărei epoci în parte. Așa, spre pildă nemulțumirea în privința condițiunilor vieții va fi comună tuturor epocilor pesimiste, deci caracteristica pesimismului modern va fi nemulțumirea. Aceasta e tot așa de absurd după cum ar fi dacă cineva, vînd să caracterizeze organizația socială a Angliterei moderne, spre pildă, ar căuta ceva comun tuturor organizațiilor sociale, începînd de la comunele primitive ale barbarilor pînă la societatea burgheză modernă. Pe urmă, cu acest rest comun tuturor organizațiilor sociale, ar dori să caracterizeze organizația modernă a Angliterei. În acest caz, ceea ce ar caracteriza organizația modernă a englezilor ar fi: conviețuirea pe același teritoriu. Aici, în acest articol, ne vom feri de aceste greșeli. Aici noi nu vom cerceta un pesimism abstract ori pesimismul comun tuturor popoarelor și epocilor istorice\*, ci pesimismul în societatea noastră modernă, acela al societății burgheze contemporane nouă. Încă de o greșeală trebuie să ne ferim aci. Mai toți care scriu și vorbesc despre pesimismul unei epoci nu iau în băgare de seamă deosebirile de clasă. Privind o societate ca un organism solidar și armonic, pentru ei pesimismul unei clase, [al] unei părți a societății e o dovadă că toată societatea e cuprinsă de pesimism. Aceasta însă e foarte greșit. Societatea pînă acuma n-a fost niciodată un organism armonic, ea a consistat din clase ce se luptau între ele. Așa fiind, pesimismul ce a cuprins o clasă nu servă deloc de dovadă că toate celelalte clase sînt pesimiste. Mai curînd contrariu. Așa, de pildă, sfîrșitul veacului al XVIII-lea și începutul veacului al XIX-lea

\* Cercetarea elementului pesimist comun tuturor epocilor istorice poate fi foarte interesantă în multe alte privințe, și e chiar interesantă pentru priceperea pesimismului, dar acest rest comun, după cum am zis, nu poate fi întrebuițat pentru caracterizarea pesimismului unei epoci speciale, mai ales al epocii noastre moderne.

a[u] fost o epocă optimistă pentru burghezime și pesimistă pentru feudali, care și-au găsit un interpret genial în Chateaubriand. În vremea noastră putem vorbi de pesimismul unei părți din clasele de sus și de pesimismul proletariatului intelectual, [al] profesiunilor așa-numite libere. Ar fi absurd însă a vorbi despre pesimismul țărânimii ori chiar despre pesimismul muncitorilor industriali. Fiindcă în acest articol va fi vorba despre pesimismul contemporan, special epocii noastre, trebuie să dăm o caracteristică cât de mică a pesimismului modern. Bineînțeles că despre o caracteristică completă nici vorbă nu poate fi; aici poate fi vorba numai de câteva trăsături caracteristice. Pesimismul modern e un degenerat nervozicește, e un enervat. Acesta e principalul semn fiziologic (patologic) al lui. În legătură cu această degenerare și slăbire nervoasă e slăbirea voinței. Pesimistul modern are o voință slabă, o disproporție mare între voință și inteligență. Criticii francezi nu degeaba îl numesc pe pesimistul modern *un impuissant*. Cu această enervare și slăbire a voinței sînt în legătură toate celelalte semne distinctive ale pesimismului, anume: melancolia, blazarea, dezgustul de viață și alcătuirea acestui dezgust în sisteme filozofice.

„Pesimismul este întrucitva sugestiunea metafizică, zămislită de neputința fizică și morală. Orice conștiință a unei neputințe dă naștere unui dispreț nu numai de sine, dar chiar de lucruri, dispreț care la unele spirite speculative se preface în formule *a priori*. Se spune că suferința amărăște, aceasta însă e și mai adevărat în ceea ce privește neputința“ (Guyau, *L'irreligion de l'avenir*, p. 406).

„În toate experiențele asupra somnambulismului, neputința dă naștere dezgustului. Pacientul căruia i s-a pricinuit neputința de a atinge un lucru dorit își explică lui însuși această neputință căutînd lucrului oarecare caractere respingătoare și de disprețuit. Totdeauna dăm o explicație obiectivă restricției voinței noastre, în loc de a căuta o explicație subiectivă. Odată porniți pe această cale, somnambului, dacă ar fi în stare, ar merge, desigur, pînă a-și dura un sistem metafizic, aceasta pentru a da dreptate stării lor subiective. Pesimismul e poate tot astfel la început: un punct de vedere individual, stăpînit de

sentimentul subiectiv de neputință“ (Guyau, *L'irreligion...*, p. 407).

Pesimistul modern, prin această lipsă de voință și încă prin o relativă nesinceritate, se deosebește, de pildă, de pesimistul ascet din veacul de mijloc. Acesta din urmă a fost sincer. Socotind că viața e o mizerie, el o distrugea prin schingiuirea în tot felul a corpului; pentru aceasta însă trebuie voință și sinceritate mare de convingere. Pesimistului modern îi lipsește, într-un grad mai mult ori mai puțin, și una și alta. Susținînd că viața e o mizerie ce nu merită să fie trăită, pesimistul modern se bucură de viață, caută să-i stoarcă toate plăcerile posibile. Între două orgii, pesimistul modern va scrie un tratat filozofic ori o poemă unde va blestema iubirea și plăcerile sexuale și va arăta nemernicia lor. Avînd o voință slabă, lipsit de puterea de a lupta contra loviturilor ce i le dau împrejurările vieții, el va primi aceste lovituri fără a lupta contra lor și astfel va ajunge la un amor propriu bolnăvicios, timid, vanitos și *reflexiv*. La el se face un obicei de a nu riposta contra loviturilor soartei, de a nu reacționa [reacționa] contra mediului înconjurător. Expansiunea forțelor psihice, neputîndu-se cheltui în afară, se va concentra înăuntrul omului. Omul se va adînci tot mai mult în sine, se va observa mereu, va observa cele mai mici mișcări ale inimii și ale gîndirii sale. Această excesivă preocupare de sine e eminentamente egoistă, dar acest egoism nu exclude o mare simțibilitate, chiar și pentru cele mai mici suferințe ale altora — o simțire socială ce se excită prin analogie cu propriile simțiri. Nu e vorbă, acesta e cazul numai [al] celor mai distinși pesimiști. Pesimistul modern e uneori un om învățat, dar în cea mai mare parte a cazurilor e și în știință „*un impuissant*“. Toate generalizările, toate descoperirile științifice le întrebunțează pentru a scoate cu orice preț încheieri potrivit cu temperamentul, cu caracterul său. Faptul că el nu poate fi fericit, mizeria propriei sale vieți le generalizează, așa încît ajunge la concluzia că fericirea e o imposibilitate, că mizeria e partea oricărei vieți. De aici: *Nirvana*. Așadar, trăsăturile caracteristice ale pesimistului modern sînt: degenerare nervoasă, o mare enervare, voință slabă, melancolie, blazare, lipsă de consecință [consecvență] și de deplină sinceritate, amor propriu bolnăvicios, vanitate, *reflexivitate*,

dezgust de viață și generalizarea, adică alcătuirea acestui dezgust în sisteme filozofice, o mare simțibilitate și impresiabilitate, lipsă de energie, caracter schimbăcios etc... Acestea sînt unele din trăsăturile caracteristice ale pesimistului modern. Dacă noi am fi avut de gînd să zugrăvim tipul pesimistului, apoi nu ne-am fi oprit aici, dar pentru scopul nostru ajunge să avem unele trăsături ale caracterului și intelectului pesimistului modern ; se înțelege că pesimiștii se deosebesc mult unii de alții, trăsăturile caracteristice se combină la fiecare în felurite moduri etc... Asemenea și clasificarea oamenilor în pesimiști și nepesimiști iarăși nu poate fi decît relativă. Încă o observație avem de făcut. Am zis că caracterul pesimismului și al pesimistului se schimbă după loc și vreme, după epocile istorice, astfel că în epoca noastră burgheză pesimismul are un alt caracter decît în alte epoci. Dar și în aceeași epocă el nu rămîne același. E o mare deosebire între pesimismul trufaș și revoltat de la începutul acestui secol și între pesimismul mai domol de la mijlocul secolului. Și mai ales e o mare deosebire între pesimismul de la începutul secolului și între pesimismul foarte domol contemporan nouă, adevăratul pesimism al învinșilor. Caracterizarea pesimistului pe care am făcut-o mai sus, privește mai ales pe pesimiștii contemporani nouă.

\*

Pentru oamenii care nu sînt învățați a adînci lucrurile, găsirea cauzei hotărîtoare a unui fenomen pare a fi un lucru cît se poate de ușor. Metodul care se întrebuițează pentru aflarea cauzei e la ei foarte simplu și ușor. Se iau două fenomene care coexistă în același timp și se pune o legătură causală între ele. Așa, de pildă : Țăranul e sărac, țăranul bea, deci cauza sărăciei e beția. Oamenii într-o anumită epocă sînt pesimiști, oamenii sînt deziluzionați, deci cauza pesimismului e deziluzia ori viceversa. Fiindcă însă, în același timp cu pesimismul, afară de deziluzie, coexistă o mulțime de alte stări sufletești, de aceea fiecare din aceste stări sufletești se preface *ad libitum* \* în cauze ale pesimismului. Așa,

\* [Prin voința cuiva ; la alegere.]

de pildă, melancolia, blazarea, voința slabă, disproporția între voință și inteligență, toate devin pentru logicienii noștri pripiți cauze hotărîtoare ale pesimismului. Iată un alt exemplu de felul cum se caută și se proclamă cauzele hotărîtoare ale unor fenomene. Împreună cu pesimismul modern există o știință modernă din care pesimiștii își scot argumente pentru încheierile lor — deci, conchid logicienii noștri, știința modernă e cauza pesimismului. Împreună cu pesimismul și cu știința modernă există o mare necredință, deci necredința e cauza pesimismului ș.a.m.d. Logicienii noștri n-ar trebui însă să uite că, dacă vor merge consecvent pe această cale, vor fi nevoiți să declare umbrela cauza ploaiei pentru că ploaia și umbrela există în aceeași vreme. Și dacă nu se fac astfel de concluziuni, astfel de legături cauzale între umbrelă și ploaie, pricina e că fenomenul e foarte simplu ; cînd e vorba însă de fenomene sociale, aici sînt posibile lucruri și mai ceva decît umbrela cauzei ploaiei. Cînd e vorba de fenomenele sociale, apoi aici e posibilă greșeala ca o cauză cu totul secundară să fie ridicată la rangul unei cauze hotărîtoare, o parte a unui fenomen să devină cauza fenomenului însuși, un simptom al unei boale sociale să devină cauza acestei boale, și alte absurdități de acest fel. Așa, de pildă, criticii francezi moderni ca Bourget, iar după ei d-l Petrașcu, consideră ca pricină hotărîtoare ale pesimismului — boala veacului — descoperirile științifice, care au distrus credințele religioase. Știința a arătat omului modern orizonturi imense, fără însă a-i da răspunsuri liniștitoare și hotărîte la toate întrebările după cum le da religia. Cauza pesimismului, zice d-l Petrașcu, provine „dintr-o schimbare în forțele fundamentale ale sufletului contemporan, adică în raportul dintre inteligență, voință și credință“. Și mai departe : „Secolul nostru e stăpînit de inteligență și voință în deprofitul credinței strîmtorate. Această dislocuire în facultățile sufletești ale timpului e produsul educației științifice moderne și își are simburile în legile găsite acum 300 de ani de spiritul lui Bacon etc...“ Dislocuirea în facultățile sufletești, chiar dacă ar exista, ar arăta simptomul boalei, dar nu cauza ei hotărîtoare. Și același lucru trebuie să spunem și despre acele speculațiuni, despre acele concluziuni triste, desparate, pe care le trag pesimiștii din știința modernă. Faptul că ei trag

astfel de concluziuni arată starea patologică a sufletului lor pe care noi o numim pesimism, după cum neliniștea sufletească ori mărirea splinei arată o stare patologică pe care noi o numim *friguri*. După cum o stare patologică pe care o numim friguri se manifestă prin mărirea splinei, prin abatere sufletească etc... tot așa o stare patologică sufletească pe care o numim pesimism (*le mal du siècle*) se manifestă prin melancolie, prin tendința de a vedea totul în negru, prin tendința de a trage concluziunile cele mai descurajatoare din știința modernă... toate acestea împreună sînt simptome ale pesimismului, constituie chiar pesimismul. Dar cauza, unde e cauza? Dar poate știința modernă, descoperirile științifice moderne sînt, prin sensul lor intern, astfel încît negreșit din ele nu putem logicamente să tragem alte concluzii decît descurajatoare? Rezultatele științei poate sînt necesarmente pesimiste? A pune într-un mod clar și sincer această întrebare e și a răspunde. Cum? Știința modernă, care dă colosal de puternice arme omului în lupta lui cu natura, care aproape a nimicit distanțele prin telegraf și drum-de-fier, care îl face pe om în cîțva stăpînitorul naturii, această știință, care are menirea de a da putere, mîndrie, siguranță omului și a-i întări voința, știința deci, care are menire să distrugă pesimismul, alungindu-l din viață, dezvoltînd în caracterul omului trăsături absolut antagonice pesimismului, această știință, tocmai ea să fie care necesarmente, logicamente trebuie să producă pesimismul? Aceasta e mai mult decît absurd. Dacă sînt oameni care fac deducțiile cele mai descurajatoare din știința modernă, pricina e în ei și în viața socială, nu în știință. Și pe cît, în adevăr, știința, contrariu caracterului său, ajută pentru producerea pesimismului, acesta se datorește nu ei, ci modului cum funcționează în societatea modernă. Aceasta vom vedea mai jos. Dar, zice d-l Petrașcu, „progresul științific, dezrădăcinînd religia, a îngustat cu mult obiectul credinței, sădită din fire în sufletul nostru“. Și astfel știința, luîndu-ne mîngîierea unei vieți viitoare, luîndu-ne explicația cauzei prime, pricinuieste dezolare sufletească. De această părere sînt în adevăr o mulțime de scriitori de talent, ceea ce n-o împiedică deloc de a fi greșită. Mai întîi, știința nu distruge religia intrucît obiectul ei ar fi problema moralei, problema binelui și, în sfîrșit, problemele filozofice. În

această privință, știința dă un impuls mare spiritului omenesc. Ceea ce știința în adevăr distruge sînt prejudițiile [prejudecățile] absurde, antropomorfismul brutal etc... Dar, făcînd aceasta, știința are tendința de a distruge pesimismul, nu a-l crea. În adevăr: ce a fost religiunea pînă acuma? După definiția lui Schleiermacher, religiunea este „simțămîntul desăvîrșitei noastre atîrnări de univers și principiul său“. După Feuerbach, esența religiunii e asemenea simțămîntul atîrnării de mijlocul [mедиул] înconjurător, *frica*. Simțămîntul însă al atîrnării, fricii, slăbind voința omului, ca orice atîrnare, e cel mai bun factor al pesimismului. Astfel, religiunea e cel mai bun factor pentru a mări pesimismul, nu a-l distruge, după cum ar crede un Bourget. Cînd omul, crezînd că trăsnetul e produs de un D-zeu, ca un semn al miniei lui, bătea mătânii, tremura de groază și de frica de a nu fi trăsnet, acesta încuraja pe om, iar cînd știința i-a arătat ce e trăsnetul i-a dat omului paratonerul\* pentru a se păzi de urmările rele ale lui, a pus trăsnetul în serviciul omului, ca pe un rob ascultător, toate acestea au trebuit să aibă urmări descurajatoare, făcînd pe om pesimist! Stranie logică! Vorbind de acest caracter al științei, distructiv pentru religiune, constructiv pentru om, Guyau zice cu drept cuvînt: „E timpul să facem sclavi pe acești D-zei, pe care începusem a-i adora; e timpul de a pune în locul domniei lui D-zeu domnia oamenilor“. Dar mîngîierile vieții viitoare?

Frica vieții viitoare, frica iadului îngrozitor și a caznelor lui a fost totdeauna unul din cei mai mari producători ai nevrozelor și psihozelor religioase, a fost în veacul de mijloc contribuitorul celui mai desperat pesimism. Omului credincios de aceea moartea i se părea așa de grozavă pentru că niciodată nu era sigur de ajungerea la un bun capăt cu stăpînitorul ceresc, care nu era decît oglinda stăpînitorului pămîntesc, baron feudal, rege ori împărat. E adevărat că omul cult modern nu poate zice mai nimica în privința marelui necunoscut: *după moarte*; dar aceasta nu poate să-l facă mai nefericit decît pe cel credincios care înaintea morții e cuprins de groază și lașitate. Cît de mare dreptate are în privința aceasta Guyau în următoarea admirabilă pagină:

\* [Paratrăsnetul.]

„Acolo unde filozoful nu știe, e silit de a spune și altora și lui însuși : nu știu, mă-ndoiesc, sper, și nimic mai mult.

Sentimentul cel mai original, și unul din cele mai morale ale secolului nostru — ale secolului științei —, e tocmai acest sentiment de îndoială sinceră cu care privim orice act de credință religioasă, ca pe un lucru serios, nu-l putem îndeplini cu ușurință, e o sarcină mai gravă decât toate celelalte sarcini omenești, în fața căreia stăm atît de mult la-ndoială înainte de a o lua : e iscălitura despre care vorbea veașul de mijloc că se scrie cu o picătură din singele tău și care te înlănțuie pentru vecie. În clipa morții mai cu seamă, în ceasul acela, cînd religiunile spun omului : părăsește-te pe tine o clipă, lasă-te dus de puterea pildei, a obiceiului, de dorința de a afirma, chiar acolo unde nu știi, de frică în sfîrșit, și vei fi mintuit, în ceasul acela, cînd actul de credință oarbă e suprema slăbiciune și lașitate, îndoiala este, desigur, punctul cel mai înalt și cel mai curajos, pe care-l poate atinge cugetarea omenească : e lupta pînă la capăt, fără a se da învins ; e moartea stînd dreaptă înaintea problemului nedezlegat, dar îndelung privit în față“ (Guyau, *L'irreligion de l'avenir*, p. 330). Iar într-un alt loc astfel caracterizează Guyau ireligiunea modernă față cu epoca religioasă : „Nu mai trebuie case închise, temple închise, inimi închise ; nu mai trebuie vieți aruncate în mănăstiri și ferecate de ziduri, nu mai trebuie inimi înăbușite și strînse ; ci viață sub cer deschis și cu inima deschisă, sub cerul liber, sub nesfîrșita binecuvîntare a soarelui și a norilor“ (*L'irreligion...*, p. 330).

Și viața sub cerul liber și cald al „ireligiunei“ e, desigur, preferabilă vieții din închisorile reci ale religiunei. Se vor găsi mulți care nu vor fi de aceeași părere cu noi în privința tendinței încurajatoare a ireligiunei, dar toți trebuie să fie de acord că ireligiunea producea acest efect asupra unei mulțimi de oameni. Așa, spre pildă, o mare majoritate din mulțimea celor ce se luptă pentru transformarea socială sînt *ireligioși*, necredincioși, ceea ce nu-i împiedică de a fi optimiști, unicii optimiști serioși ai secolului. Deci nu numai analiza caracterului religiunei și ireligiunei, dar și faptele arată că ireligiunea, necredința e departe de a avea necesarmente o influență

pesimistă. Cum vedem dar, cauza pesimismului, în loc de a fi lămurită, ajunge și mai întunecată prin explicațiile date ; la problema întii se adaugă acuma alta, care cere să fie dezlegată și ea, și anume : care e cauza că știința modernă are uneori asupra spiritului o influență descurajatoare, pesimistă, deși după caracterul ei intern, după sensul ei intim ar trebui să aibă o influență contrarie ? Această problemă, ca și cea dintii, se va lămuri mai jos. Acuma, cînd cunoaștem subiectul articolului nostru — pesimismul —, cînd cunoaștem cît de greșit au fost explicate cauzele acestui fenomen, putem să atingem și noi această chestiune și să lămurim cîtă dreptate am avut cînd am zis că pricinile pesimismului veacului e organizația socială modernă burgheză.

\*

Ca să arătăm cum organizația socială modernă produce pesimismul, ar trebui să analizăm această organizație pas cu pas, ceea ce ne e peste putință, avînd în vedere spațiul restrîns al articolului. Vom întrebuița deci un alt metod. Vom lua cîtiva factori principali ai vieții sociale și vom arăta cum acești factori, în organizația socială modernă, devin izvoare de pesimism. Primul factor e lupta pentru existență. Cum e viața omului, din punctul de vedere al luptei pentru existență, în societatea modernă ? E de netăgăduit că ceea ce mai ales caracterizează lupta pentru existență în societatea modernă e nesiguranța. Lupta pentru existență în societatea noastră nu e regulată prin vreo inteligență, prin conștiința omului, printr-un plan rațional, ci printr-o forță oarbă și inconștientă care se cheamă *libera concurență*.

Între multe efecte deplorabile ale liberei concurențe e marea nesiguranță în viața imensei majorități a oamenilor. Să luăm ca pildă nu un om, ci o clasă întreagă de oameni care dau cel mai mare contingent pesimismului, această clasă sînt muncitorii intelectuali, așa-numitele profesii libere : avocați, doctori, profesori, arhitecți, muzicanți, jurnaliști etc... Într-o societate producătoare de mărfuri, cum e a noastră, munca intelectuală devine și ea o marfă, care se cumpără și se vinde.



Munca, fie morală \*, fie intelectuală, devenind în societatea noastră o marfă, ea depinde de starea pieței, de legea economică a ofertei și cererii, de concurență, și, dacă în piață va fi mai multă ofertă decât cerere, atunci marfa oferită, în cazul de față munca intelectuală, e cu desăvîrșire depreciată, iar posesorul ei, doctor, profesor, inginer, muzicant, jurnalist, contabil etc..., poate să moară de foame mult și bine. Fiindcă furnizarea pieței cu muncă intelectuală nu e de nimenea regulată într-un mod rațional și conștient, e evident că mai nimenea din posesorii ei nu poate să fie sigur de existența sa \*\*. Dar oare numai profesiile libere sînt în această categorie? Un negustor poate să fie ruinat de concurența altuia, un fabricant poate să fie ruinat de un concurent. El produce fără să știe cît va trebui în piață, cît va fi cererea, precum nu știe cît se va oferi. Apariția pe piață a unei mărfi similare din altă țară, chiar din alt continent, poate să deprecieze marfa fabricantului, ruinîndu-l pe el, lăsînd pe stradă pe muncitorii manuali și intelectuali ocupați în fabrica lui. O mare și bogată recoltă în America poate să ruineze pe mulți agricultori în Europa. Crizele comerciale și economice distrug sutimi de averi mari, lasă muritori de foame miimi de lucrători manuali și intelectuali. Un faliment dat în New York poate face să înceteze unele afaceri și să pricinuiască mizeria unei mulțimi de oameni în Marsilia care au afaceri cu Londra ș.a.m.d. Organizația socială modernă prefăce toată societatea într-un organism simțitor, unde starea fiecărei celule (individ) influențează asupra celulelor celorlalte și e influențată de ele. Aceasta e un imens progres, un mare merit al civilizației burgheze.

Dar, făcînd din societate un imens organism, nu s-a dat acestui organism o întocmire rațională, armonică, conștientă, astfel ca buna stare a unei celule să devină condiție indispensabilă pentru buna stare a tuturor celorlalte, și viceversa. În loc de a crea astfel de întocmire

\* [Desigur : „manuală“.]

\*\* În privința acestui proletariat intelectual, putem da următorul fapt foarte caracteristic. Un ziar belgian a tipărit un anunț că are nevoie de cîțiva împărțitori. La acest anunț s-au prezentat o mulțime de oameni de profesii libere : doctori în drept, în filozofie, jurnaliști etc..., voind să se angajeze ca împărțitori fiindcă mureau de foame.

rațională și conștientă, societatea modernă lasă concurenței libere toată grija acestei organizări. Concurența trebuie să pună în acord toate activitățile, să armonizeze toate interesele. Și această concurență — putere oarbă și inconștientă — lucrează așa de bine încît aruncă toată viața socială într-un cîmp de luptă, o face cu desăvîrșire nesigură și ajunge pînă la o dureroasă absurditate, făcînd din starea rea, nefericită a unei celule (individ) condițiunea indispensabilă pentru starea bună a altei celule. Această putere oarbă distruge cu desăvîrșire siguranța vieții, prefăcînd viața într-un joc la noroc, într-o loterie în care marea majoritate a biletelor sînt pentru pierdere. Lupta pentru existență în societatea modernă se lămurește prin comparație cu forma cea mai brutală a luptei, cu războiul. În războiul de altădată, mai ales pînă la introducerea armelor de foc, rezultatul luptei depindea, în mare parte, de puterea fizică, de energia, de prevederea, de înțelepciunea luptătorilor. Acela care era mai tare, mai prevăzător biruia ; cel slab pierdea. Se înțelege că astfel de luptă trebuia să dezvolte, prin selecțiune, oameni puternici ca fizic și ca voință. În războiul modern, mase de oameni, fără voința lor, se mișcă, se duc în foc, mor, dispar. Cine mișcă aceste mase de oameni, cine îi trimite la moarte sau la biruință ? E comandantul, care, stînd lingă o masă, cu o hartă înaintea lui, cu un creion roșu în mînă, îndreaptă mișcarea maselor de oameni, hotărînd victoria sau înfrîngerea. Soldatul modern deci nu are voința lui, el e o mașină ; războiul modern nu dezvoltă energia, voința, mîndria, conștiința de proprie forță, ci le ucide, înlocuind toate aceste calități prin supunere, prin frică, prin nimicirea voinței prin așa-numita „disciplină oarbă“. Și același lucru se petrece și în lupta pentru existență. Concurența oarbă, împrejurările oarbe ale vieții sociale mișcă masele, învîrtesc roata norocului, ridicînd sus pe unii, azvîrlînd jos și strivînd pe alții, fără ca unii s-o merite, fără ca alții să fie de vină, distrugînd mîndrie, curaj, energie, voință — nimicînd caracterele. Dar dacă este o mare asemănare între lupta războinică și lupta pașnică pentru trai, apoi este și o însemnată deosebire. Pe cînd acolo, în război, luptătorii sînt duși în foc de un om, de o inteligență, de un creier



omenesc, care poate să fie creierul genial al unui Moltke, în lupta așa-numită pașnică ceea ce conduce masele de oameni e concurența oarbă, sînt oarbele condițiuni sociale ale vieții, e norocul, hazardul lipsit de voință și inteligență. Față cu omul modern, condițiunile vieții sociale se ridică, ca un sfînx monstruos, și îi zic: ghicește ori te voi distruge. Acest fapt: marea atîrnare a omului modern de *ceva* care n-are chip, voință și inteligență, e de mare, de foarte mare importanță pentru formarea caracterului omului modern. Nu degeaba în limbajul popular, în care de multe ori se oglindesc perfect condițiunile sociale de trai, cuvîntul „noroc“, „soartă“, e așa de mult întrebuițat. Așadar, încă o dată, ceea ce dezvoltă lupta pentru existență în societatea modernă e simțămîntul dependenței, atîrnării, slăbirea voinței, energiei; toate acestea însă sînt principalele simptome, trăsături caracteristice ale pesimismului modern. Lupta pentru existență, după ce face în societatea modernă, este deci un izvor mare al pesimismului veacului. Și felul luptei pentru existență nu numai că hotărăște în parte pesimismul, dar și felul pesimismului modern. În adevăr. Am văzut că simțămîntul atîrnării e unul din principalele simțăminte ce caracterizează pesimismul. Dar simțămîntul atîrnării sociale nu e caracteristic numai epocii noastre, ci a fost în toate organizațiile sociale, și afară de atîrnarea de condițiile sociale mai este atîrnarea de mediul cosmic. Aceasta e foarte adevărat, și una și alta au fost mai groaznice în evul mediu, spre pildă. Voința și chiar viața unui om depindea[u] de un feudal, de multe ori foarte crud, care printr-un semn putea să distrugă voința omului, făcînd să-i distrugă viața. Această atîrnare crudă, dar totodată foarte clară pentru om, se manifestă uneori printr-un pesimism pe cît de hotărît, pe atît de dureros, care mergea pînă la distrugerea cărnii la un ascet, pînă la alienația mintală la demoniaci. Dependența, atîrnarea omului modern, e cu totul alta. El nu depinde de un stăpîn crud, dar care ar fi o persoană, un om; el depinde de împrejurările sociale, de *ceva* nedefinit, foarte vag, ce n-are chip. Și această atîrnare se manifestă în toată viața, pas cu pas, și, în marea majoritate a cazurilor, omul nici nu pricepe de cine depinde și cum de-

pinde. Și după cum e vagă, nedefinită, chiar mistică această atîrnare, tot astfel și pesimismul e vag, e o blazare, o melancolie vagă, nu e o boală acută, ci mai curînd o tînjire morală. Acuma sîntem în stare și trebuie negreșit să lămurim și un alt fenomen. În secolul nostru, secolul științific, a[u] început iarăși să se manifesteze misticismul religios, spiritismul și alte manifestări psihice anormale, parcă ne-am fi întors la bunele vremuri ale evului mediu. Se înțelege, noi nu vorbim de speculațiunile metafizice științifice, ci de spiritul mistico-religios, spiritist etc... eminentamente antiștiințific. Dacă acest spirit mistico-religios s-ar fi ivit la popor, la oameni incuți, n-ar fi nici o mirare. Dar poporul muncitor, cu totul contrariu, devine tot mai mult ireligios. Misticismul religios se manifestă în vremea noastră la oameni cuți, la unii chiar învățați, și cuprinde pînă și un spirit arhigenial al unui Lev Tolstoi. În această privință se dau explicații, ca și pentru pesimism, făcîndu-se din forma manifestării acestei stări psihice cauza ei. Cauza misticismului religios contemporan, zic acești explicatori, e că omul modern e însetat de idealuri. Știința îi deschide imense orizonturi, dar nu-i dă răspunsuri la întrebările vitale, nu-l lămurește în privința cauzelor prime, și atunci, decepționat, omul modern se întoarce la religie. Stranie logică și stranie căutare de idealuri! Știința deschide imense orizonturi pentru idealuri mărețe și, în loc de a se ridica tot mai sus și mai sus, lucrînd pentru lărgirea acestor orizonturi imense, misticul modern se întoarce la religiune și se mulțumește cu explicări și cu ipoteze copilărești, ce n-au pic de verosimilitate. Așa ar fi cu un șoim care, fiindcă nu poate să-și înalțe zborul mai sus pe piscurile înalte ale Alpilor, decepționat, s-ar lăsa jos pe pămînt, n-ar mai zbura deloc, ar începe să mănînce grăunțe și, împreună cu găinile, rațele și găștele, ar ajunge o pasăre de curte. Stranie prefacere! Explicarea acestui fapt, atît de straniu, o găsim iarăși în organizația socială. Misticismul religios și pesimismul, deși diferă în unele privințe, au însă mult comun și sînt în parte izvorîte din același sentiment al fricii și al atîrnării. Cum am zis, după Schleiermacher, ca și după Feuerbach, simțămîntul fricii, atîrnării, slăbiciunii e un simțămînt mai

ales producător de religie. E un proverb că un om slab își caută un stăpîn. Lipsa de putere și voință omul căuta s-o repare creîndu-și în cer o făptură puternică cu o voință absolută. Întocmirea socială modernă, făcînd pe om așa de atîrnător, creează un teren pentru religie și pentru misticismul religios. Și dacă atîrnarea socială explică, în parte bineînțeles, misticismul religios, felul modern al acestei atîrnări explică felul modern al misticismului religios. Așa în evul mediu felul atîrnării sociale era *personal*. Omul medieval atîrna de persoana baronului feudal, de rege ori împărat. În religie, D-zeul medieval a fost asemenea personal. D-zeu era sever, pedepsitor puternic și totodată bun, drept. D-zeu era combinația unui stăpîn real, pe care îl avea omul înaintea ochilor, și a unui stăpîn ideal, așa cum ar fi dorit să-l aibă. Atîrnarea socială modernă nu e personală, omul nu depinde de o persoană hotărîtă, ci de ceva vag, nedefinit, de ceva misterios pentru el, despre al cărui caracter el nu poate să-și dea seamă, pe care e nevoit să-l numească cu niște cuvinte vagi, ca „soartă“, „noroc“, „împrejurările vieții“ etc..., de aceea și misticismul religios al omului modern e nehotărît, vag. D-zeul misticului modern e ba natura, ba suprema iubire, destăinuirea, nemurirea etc...\*. Bineînțeles că atîrnarea socială nu e unica cauză a pesimismului; mai jos vom vedea altă cauză tot așa de importantă.

Să ne întoarcem iar la subiectul nostru. Am vorbit de lupta pentru existență în general, dar toate cazurile particulare, toate rezultatele acestei lupte duc, într-un fel ori într-altul, la același rezultat pe cît e vorba de pesimism. Așa e, spre pildă, concentrarea bogățiilor. Organizația socială modernă face să se concentreze tot mai mari și mai mari bogății în tot mai puține mîini, ea cre-

\* Intr-un articol spiritist, *Știința sufletului*, d-l Hasdeu caracterizează religiea d-sale prin trei dogme: *Dumnezeu, nemurirea și destăinuirea*. Din sfînta treime creștinească, d-l Hasdeu a conservat numai pe D-zeu tatăl, iar pe fiul și sfîntul duh i-a înlocuit cu nemurirea și destăinuirea. Dacă însă d-l Hasdeu crede, după cum zice, că aceasta e și esența fiecărei religii la toate popoarele și în toate timpurile, atunci greșește foarte mult. Despre aceasta, altădată.

ează pe arhimilionarii moderni. Aceștia din urmă dispunînd de o putere colosală asupra concetățenilor lor, prin faptul bogăției imense, fiind asigurați materialmente, s-ar părea că oamenii din clasa lor nu pot da vreun contin-gent pesimismului. Noi știm însă că pesimismul și misticismul pătrund și în palatele milionarilor. Adevărul e că soarta milionarilor chiar nu e așa sigură după cum se pare. În timpul crizelor, care sînt așa de dese în vremea noastră, se minează o mulțime de averi mari. Afară de aceasta, în privința milionarilor, sînt alte cauze sociale care tind să producă pesimismul și despre care vom vorbi mai jos. Aici atragem atenția asupra următorului fapt important. Concentrîndu-se tot mai mult și mai mult bogățiile, se creează cîțiva milionari. Acești arhimilionari duc o viață de somptuozitate, de un lux nebun, care întrece închipuirea omenească și care e posibilă numai cînd sînt concentrate în puține mîini imense bogății. Această viață, imens, de somptuoasă, ei o petrec în orașe mari, în fața sutimilor de mii de oameni, la care se dezvoltă aceleași gusturi, aceleași dorințe, se dezvoltă o pasiune nebună de a ajunge la îndeplinirea acestor dorințe. Cîte vieți distruse, cîte conștiințe nimicite, cîte onestități vîndute pentru a ajunge acolo unde strălucește luxul nebun al milionarului. Dar milioanele nu cad din cer, trebuie să fie produse, și sînt produse puține, deci nu pot să fie decît puțini milionari, puțini aleși de împrejurările oarbe, iar cei mulți, foarte mulți, imensa majoritate ce tinde acolo, ce se luptă pentru îmbogățire rămîne învinsă. Și față cu imensa mulțime a învinșilor stă trufaș luxul nebun, excitînd, prin contrast cu nevoia și mizeria, nemulțumirea sufletească, invidia amară, gînduri negre, suferințe, un șir întreg de simțăminte și gînduri, care sînt simptomele și izvoarele pesimismului veacului. *Concentrarea bogățiilor în puține mîini creează la o mare mulțime de oameni o disproporție colosală între dorința și putința de a le îndeplini, și astfel ajunge unul din principalele izvoare ale pesimismului.*

Să trecem acum la un alt factor al vieții omenești și al vieții sociale, care e tot așa de important ca și lupta pentru existență, și anume: *iubirea erotică, relațiunile sexuale.*

Nu e nevoie de vorbit mult despre marea importanță a relațiilor sexuale pentru viața omului și a societății. Fiecare pricepe nemărginita însemnătate a lor, deoarece ele sînt izvorul vieții individului, deci și a societății. Ele sînt [acelea] care fac să se perpetueze specia omenească. Cu cît o funcțiune organică socială ori individuală e mai importantă, cu atît normala funcționare a ei e mai vitală pentru organism și cu atît va fi mai primejdioasă, mai distrugătoare anormala funcționare a ei. Să cercetăm dar relațiile sexuale în societatea modernă.

În evul mediu, unde existau relațiile economice obligatorii, servagiste, femeia era o servă a bărbatului, relațiile sexuale între femeie și bărbat erau obligatorii și hotărîte de obiceiuri odată pentru totdeauna.

În societatea modernă, a liberelor relații economice, femeia ajunge mai liberă dar în această societate producătoare de mărfuri, iubirea erotică ajunge o marfă, femeia ajunge și ea o marfă. În orașe, în centrele mari sînt miimi, zecimi de mii de femei tarifare, vîndute, cumpărate, importate și al căror preț e hotărît de legea economică a cererii și a ofertei; deci sînt mărfuri în toată puterea cuvîntului. Ceea ce hotărăște posesiunea unei mări nu e nici forța, nici obiceiul, ci banul. Marfa nu poate refuza pe cumpărători; între ea și cumpărător nu sînt relații personale, ci numai acelea care pot fi între o persoană și un obiect produs. Același lucru e și cu marfa-iubire. Sînt nenumărate efectele distrugătoare pe care le introduce în societatea noastră acest fapt arhimizerabil: prefacerea iubirii în marfă. Aici ne vom ocupa de el într-atîtă numai întru cît atinge subiectul articolului nostru. În vechime, unde posesiunea femeii era hotărîtă de forța brutală, acei regi care aveau mai multă putere aveau și sutimi de femei, ceea ce condiționa însă degenerarea lor sexuală. În societatea noastră, unde mai totdeauna banul hotărăște posesiunea iubirii, gînditu-s-a oare cineva la acest fapt grozav; cîtă anume marfă-iubire poate cumpăra un miliardar modern și asupra cîtor zecimi, dacă nu sutimi de mii de femei poate să se întindă stăpînirea lui? Și nu numai un miliardar, ci orișice

om cu parale poate să cumpere marfa aceasta; și deoarece unicul factor cerut e banul, apoi și copiii nevîrstnici — pentru care relațiile sexuale sînt ucigătoare din punctul de vedere al sănătății fizice și morale — pot dispune de această marfă. În orașele mari, mai toți nevîrstnicii se prostituiesc de la 14—15 ani. Astfel, în relațiuni sexuale absolut nepermise o duc patru ori cinci ani, pînă pe la 19, 20 de ani, apoi urmează 10—12 ani de relații sexuale cumpărate — vremea celei mai mari forțe și energii sexuale — și cînd omul civilizat modern a petrecut astfel 14 ani, a ajuns și el a-și forma o carieră, a-și micșora, întru cîtva cel puțin, nesiguranța vieții, după ce la vîrsta de 30—32 de ani și-a ruinat psihicul și nervii, se însoară pentru a prefăce în iad viața casnică, pentru a da naștere la copii degenerați nevrozicește.

Anormalitatea relațiilor sexuale în societatea modernă, ca producătoare de pesimism, e arătată în literatură cu atîta talent și profuziune încît n-avem decît să studiem din acest punct de vedere cîteva din aceste producțiuni artistice. Și aici vom avea un îndoit folos. Mai întîi, o creațiune adevărat artistică oglindește clar și precis viața reală. Pe de altă parte, într-o producțiune artistică se oglindește și persoana artistului — creatorul. Studiind dar pricinile pesimismului după producțiunile artistice, putem afla, totodată, și pricinile pesimismului în viață și în artă, care, de altmîntrelea și ea, nu e decît o parte a vieții. Trebuie să exprimăm aici o adîncă părere de rău că marginele articolului ne impun o mare economie de spațiu, astfel încît nu vom putea decît cita foarte puține producțiuni artistice și în privința celor citate vom fi nevoiți să fim foarte scurți.

Începem cu celebra poemă a genialului Alfred de Musset, cu *Rolla*. În *Rolla* Musset zugrăvește un tip decepționat, un pesimist contemporan lui, și în această poemă sînt încarnate și propriile simțiri și gîndiri ale marelui poet pesimist. *Rolla* e, în parte, însuși Musset și deci ne e cu atît mai interesant. Cine e dar *Rolla*?

Poetul ni-l zugrăvește astfel — cităm după traducerea d-lui Grigoriu.

A lui Rolla tată însă, nobil, gentilom și prost,

Il crescuse cum se crește un moștenitor bogat,  
Făr-a mai gândi că în orașul său uitat  
Chiar mai mult de jumătate din avutul său mîncase.  
Rolla se trezește-n una din a toamnei seri frumoase  
Nouăsprezece ani că are și că e stăpîn pe sine,  
Neavînd talent sau alte iscusinți mai prîncioase.  
Apoi făr-aceste munca o credea ca o rușine ; \*

Ce va face Rolla, ce va munci ?

Lasă că educația dată de societatea unde trăiește Rolla  
a făcut că „munca o credea ca o rușine“, dar afară de  
aceasta el nici n-are nevoie, are bani, are cu ce să-și  
poată cumpăra toate plăcerile, și toate plăcerile se vind  
acolo unde

... corupția pierdută

Tot în ea și sub plin soare prostituția sărută. \*\*

și Rola se afundă în viața plăcerilor cumpărate, în acea  
viață unde pasiunile stăpînesc pe om, nu omul pasiunile :

Trei ani scumpi și cei mai mîndri din junețea-ncîntătoare,  
Trei ani de delir, beție, voluptate și amor \*\*\*,

și ca rezultat :

Desfrînatul cel mai mare din orașul lumii unde  
Desfrînarea se găsește zgomotoasă necurmat,  
Vechiul tîrg, în care viciul înrodește și pătrunde,  
E Parisul, și în el este cel mai mare desfrînat  
Jacques Rolla ; \*\*\*\*

\* Le père de Rolla, gentillâtre imbécile  
L'avait fait élever comme un riche héritier,  
Sans songer que lui-même, à sa petite ville,  
Il avait de son bien mangé plus de moitié.  
En sorte que Rola, par un beau soir d'automne,  
Se vit à dix-neuf ans maître de sa personne, —  
Et n' ayant dans la main ni talent ni métier.  
Il eût trouvé d'ailleurs tout travail impossible.

\*\* ... la corruption

Y baise en plein soleil la prostitution.

\*\*\* Trois ans — les trois plus beaux de la belle jeunesse,

Trois ans de volupté, de délire et d'ivresse,

\*\*\*\* De tous les débauchés de la ville du monde  
Où le libertinage est à meilleur marché,  
De la plus vieille en vice et de la plus féconde,  
Je veux dire Paris — le plus grand débauché  
Était Jacques Rolla ;

Dar poate voiți a avea o idee de felul desfrînării căreia  
i se dă Rolla ? — Iat-o :

O ! Tăceți, s-aude zgomot. Femei multe se ivesc,  
Deschid ușa ; apoi alte femei goale jumătate,  
Părul despletit, de ziduri abia merg și se tîrăsc  
Prin ascunse coridoare în sudori de voluptate.  
La o lampă, rămășițe din orgii se mai zăresc,  
Din murinda ei lumină razele ce-abia lucesc  
Face să apară-n fundul unui buduar de-o parte,  
Pe a mesei față roșie cupe pline, cupe sparte.  
Apoi ușa se închide sub un ris de veselie \*.

Și rezultatul unei astfel de vieți nu poate fi, bineîn-  
țeles, decît ruinarea vieții fizice și a tuturor facultăților  
sufletești. Dar nu numai Rolla se ucide moralmente și  
psihicament, ci și alții, altele, descrise în orgie. Ce le  
mină pe ele la pieire ? — Poetul o știe și o spune în  
versuri magnifice :

Sărăcie ! Sărăcie ! tu ești cruda curtezană  
Ce pe patul prostituției ai zvirlit așa sărmană,  
Care grecii ar fi pus-o pe-al Dianei sfînt altar !

Sărăcie ! tu prin vînturi șoptind odinioară,  
Colo-n mijlocul oftărei de mizerie și jale  
Ai venit și într-o seară murmurat-ai mamei sale :  
„Fata ta se poate vinde, e frumoasă și fecioară !“  
Și pentru sabat tu însăși ai spălat-o, cum se spală  
Orice trup fără viață, pentru a-l pune în mormînt ;

Tu ești care-n acea noapte, speriată, tristă, goală,  
Sub a fulgerelor flăcări, șerpui ai pe-al ei vestmînt ! \*\*

\* Silence ! On a parlé. Des femmes inconnues  
Ont entr'ouvert la porte — et d'autres, demi-nues,  
Les cheveux en désordre et se traînant aux murs,  
Traversaient en sueur des corridors obscurs.  
Un lampe a bouge ; — les restes d'une orgie,  
Aux dernières lueurs de sa morne clarté  
Sont apparus au fond d'un boudoir écarté.  
Les verres se heurtaient sur la nappe rougie ;  
La porte est retombé au bruit d'un rire affreux  
\*\* Pauvreté ! Pauvreté ! c'est toi la courtisane.  
C'est toi, qui dans ce lit as poussé cet enfant  
Que la Grèce eût jeté sur l'autel de Diane !

C'est toi qui, chuchotant dans le souffle du vent,  
Au milieu des sanglots d'une insomnie amère,  
Es venue un beau soir murmurer à sa mère :

Întocmirea socială, împărțind pe oameni în bogați și săraci, este aceea care face că o fată „se poate vinde”; ea este [aceea] care ruinează și pe unul și pe altul fizicament, moralmente, psihicament.

Împărțind pe oameni în bogați și săraci, ea ruinează pe unii prin sărăcia lor, pe alții prin bogăția lor. Ruinat fizicește și psihicește de o astfel de viață, pierzind toată averea, Rolla hotărăște să-și curme viața, să se impuște; dar înainte de-a muri, pentru a lua adio de la viață, el cumpără cu banii ce i-au mai rămas o fecioară de cincisprezece ani pentru a o prostitua.

Sfârșit mizerabil, demn de astfel de viață. Și băgați de seamă că Rolla nu era un caracter pervers. Poetul ne spune că:

*Jacques avea un suflet mare, îndrăzneț, drept și superb \**

*El era un suflet nobil, naiv ca copilăria,  
Bun ca mila, apoi mare ca speranța și mândria \*\*.*

Și poetul poate să aibă perfectă dreptate. O viață ca aceea pe care o ducea Rolla în împrejurările sociale date poate să ruineze cel mai frumos caracter. Cu atât mai mult deci nu el e de vină, nu în el trebuie căutate cauzele mizeriilor pe care le face, cauzele ruinării lui morale, ci în condițiunile obiective ale traiului modern, în împrejurările sociale, în organizația economico-socială. Aceasta reiese evident din viața reală, ce se oglindește în admirabila poemă a lui Alfred de Musset. Un artist, un adevărat artist, intrupînd în creațiunile sale viața reală, ne dă cheia cu care putem pricepe și afla cauzele fenomenelor sociale. Aceasta nu vrea să zică însă că artistul pricepe științificește cauzele adinci ale fenomenelor zugrăvite. O, nu, din nefericire artiștii foarte des pricep atît de puțin cauzele adinci ale fenomenelor zugrăvite pe cît le zugrăvesc adinc și adevărat. Așa, după Musset, care cre-

„Ta fille este belle et vierge, et tout cela se vend !”  
Pur aller au sabbat, c'est toi qui l'as lavée,  
Comme on lave les morts pour les mettre au tombeau :  
C'est toi qui, cette nuit, quand elle est arrivée,  
Aux lueurs éclairs, courais sous son manteau !

\* Jacques était grand, loyal, intrépide et superbe.

\*\* C'était un noble coeur naïf comme l'enfance,  
Bon comme la pitié, grand comme l'espérance.

deți că va fi pricina tuturor mizeriilor desfășurate în dramă de Rolla ? Ca un simplu critic literar contemporan, Musset găsește această pricină în scrierile antireligioase ale lui Voltaire, în „ireligiunea veacului” :

*O ! Voltaire, privește astăzi pe acest om plin de viață,  
Ce cu sărutări de flăcări umple-acel poetic sin,  
Mîni va sta culcat și veșted într-un strîmt mormînt de ghiață...*

*Arunca-vei lui atuncea un ochi de rivnire plin ?  
O, el te-a cetit, n-ai grijă. Nimic astăzi nu-i mai place,*

*Nu-i zimbește nici speranța, nici a mîngîierei stea \*.*

*Iată, dar a ta lucrare. Voltaire, omul tău privește  
Cum la-i vrut ! \*\**

Iată dar că Voltaire e pricina atîtor mizerii. Cei mai mulți Rolla însă nici n-au înțeles, nici n-au citit scrierile lui Voltaire, care, fie zis în treacăt, a fost un spirit foarte religios, și dacă și-a bătut joc apoi aceasta n-a fost îndreptată asupra religiunii însăși, ci asupra profanării ei de către popi și călugări. Aici vedem cît de absurde explicații asupra fenomenelor sociale pot fi date chiar de oameni geniali ca Musset.

O altă operă artistică a lui Musset e consacrată aproape exclusiv chestiunii pesimismului, vorbesc de *La confession d'un enfant du siècle* \*\*\*. Un copil al secolului face spovedaniile sale. Romanul se începe cu următoarele cuvinte caracteristice : „Fiind atins tînar încă de o boală morală de nesuferit, povestesc ceea ce mi s-a întîmplat timp de trei ani. Dacă aș fi numai eu bolnav, n-aș spune nimic, dar deoarece sînt încă mulți alții care sufăr de aceeași boală scriu pentru aceia”.

După cum vedem, aici avem de-a face cu descrierea boalei secolului ; această boală ajunge subiectul creației

\* Vois-tu, vieil Arouet ! cet homme plein de vie  
Qui de baisers ardents couvre ce sein si beau,  
Sera couché demain dans un étroit tombeau  
Jetterais-tu sur lui quelques regards d'envie ?  
Sois tranquille, il t'a lu. Rien ne peut lui donner  
Ni consolation, ni lueur d'espérance.

\*\* Voilà pourtant ton oeuvre, Arouet, voilà l'homme  
Tel que tu l'as voulu !

\*\*\*. [Spovedania unui fiu al veacului.]

artistice. Se înțelege dar ce mare însemnătate are pentru noi acest roman, cu atât mai mult încă cu cât, după unii, această spovedanie nu e decît o autobiografie a lui Musset. După unii, Octave, eroul romanului, e însuși Musset, iar Brigitte Pierson e George Sand. Oricum ar fi, e de netăgăduit că *Spovedania unui copil al secolului* e cea mai personală din operele lui Musset. Ne pare rău că marginile articolului ne silesc a ne opri foarte puțin asupra acestei opere artistice, pe atât de interesantă pe cât și de talentoasă.

Povestirea eroului Octave despre întîia manifestare a boalei începe cu următoarele cuvinte foarte caracteristice : „Să istorisesc cu ce prilej am fost cuprins de boala secolului. Mă aflu la un prînz, la un mare banchet, după o mascaradă. Împrejurul meu, prietenii gătiți pompos, în toate părțile tineri și femei, toți strălucind de frumusețe și veselie ; la dreapta și la stînga, bucate alese, sticle, policandre, flori, deasupra capului meu o orchestră zgomotoasă, în față metresa mea, făptura superbă, pe care o adoram“ (*La confession...*, p. 426).

De la întîile cuvinte despre acest prînz înecat în lux, putem să ne facem o idee clară de viața pe care o duce eroul nostru și de înrudirea lui cu Rolla. La acest prînz, o furculiță îi cade jos lui Octave. El s-apeală sub masă ca s-o ridice și vede cum piciorul metresei sale e pus peste piciorul unui tînar ce sta alături cu el și care tînar îi era prieten. Octave e cuprins de groază și gelozie. De aici se iscă începutul acestei boale morale ori mai bine zis începutul manifestării boalei, ce în stare latentă se afla în sistemul nervos ruinat de felul vieții eroului nostru. Octave provoacă la duel pe amicul său și-l rănește în luptă. El hotărăște a-și părăsi metresa, dar nu are putere de a face aceasta, ci se istovește în plîns, suferă și într-una din zile, nemaiputîndu-se împotrivi dorului ce-l mină spre dînsa, intră la ea în casă tocmai pe cînd ea se îmbrăca. La vederea gîtului și umelor goale ale metresei, o furie nebună îl cuprinde ; el o lovește cu pumnul peste gîtul gol și pleacă ca un nebun. Cum vedem, chiar de la început avem a face [cu] o nevroză sexuală. Lăsîndu-și metresa, Octave începe a duce o viață și mai mizerabilă încă, cutreieră circiumile, își petrece nopțile cu femei pierdute, ruinîndu-și tot mai mult și mai mult sistemul nervos și forțele morale.

Și ce putea să facă alta ? N-are nevoie să muncească deoarece e fecior de bani gata. Avere și condițiunile sociale nu numai că nu-l opresc, dar îl împing încă la o așa viață. O mare parte din această viață de beție și desfrînare o petrece cu un amic foarte bogat, pesimist consumat, care nu crede nici în cinste, nici în prietășug, nici în posibilitatea vreunei fericiri pe pămînt. Următorul fapt va fi de ajuns pentru a caracteriza și pe pesimistul Desgenais. La castelul de la țară unde a fost invitat Octave, Desgenais avea o metresă foarte frumoasă. Octave a arătat lui Desgenais admirația sa pentru metresa lui. În aceeași noapte, Desgenais și-a trimis, drept ploc, metresa dezbrăcată în odaia lui Octave, cu toate că ea palidă ca moartea plîngea cu lacrimi fierbinți deoarece îl iubea pe Desgenais. Pînă și Octave a fost scandalizat de aceasta și a rugat-o să părăsească odaia, iar ea „îmi răspunde că Desgenais o va trimite acasă la Paris dacă va ieși din odaia mea pînă a doua zi dimineată și că mă-sa e săracă etc...“

După o viață lungă petrecută astfel, Octave pleacă la moșiile lui și aici face cunoștință cu Brigitte Pierson. Brigitte e o femeie cu totul superioară, atât ca exterior, cât și ca inteligență și caracter. Ei se-ndrăgesc unul de altul și încep să trăiască împreună. S-ar părea că de acum se va începe o nouă eră pentru eroul nostru, eră a regenerării, și aceasta cu atât mai mult cu cât Octave are germenii unui caracter bun, nobil și drept. Însuși el credea că prin o iubire necumpărată se va face o regenerare în el, dar din nefericire era prea tîrziu. Toate izvoarele iubirii curate erau otrăvite prin viața desfrînată petrecută la Paris, și de aceea traiul cu Brigitte ajunge un infern. El o bănuiește, e gelos, violent, o insultă, îi pare rău de aceasta, plînge, îi cere iertare pentru ca, îndată după aceea, s-o insulte iarăși.

Descrierea acestei isterii sexuale e făcută de Musset cu o mină de artist desăvîrșit, se apropie prin adevărul analizei de Stendhal și se ridică pînă la Tolstoi. Cît de admirabilă, spre pildă, e scena de la urmă ! După o scenă de gelozie, o scenă uricioasă, care a făcut pe Brigitte aproape să leșine, ea adoarme. Octav, stînd lingă patul ei, simte că ei se omoară unul pe altul, că trebuie să se despartă, și cu atât mai mult încă cu cât el știe că iubește deja pe un altul. Și, stînd așa, el începe să se



analizeze pe sine : cît de stricat, cît de slab, cît de distrus e ! E evident că trebuie să se despartă, dar el n-are curajul de a o lăsa. O întreagă furtună se ridică în sufletul lui : lupta între gelozie, datorie și iubire. În vremea aceasta, Brigitte, care doarme, dă puțin la o parte plapoma și-și descopere sinul gol. La vederea sinului gol, o furie nebună îl cuprinde pe Octave, bestialitatea dezvoltată prin moștenire și prin traiul desfrinat al iubirii cumpărate îl cuprinde și-l arde dorința de a o lovi, de a [o] omorî. E același acces de furie care l-a cuprins cînd a lovit cu pumnul gîtul gol al metresei din Paris. Această pasiune a uciderii la vederea goliciunii femeiești e unul din cele mai grozave simptome ale nevrozei sexuale. Zola a voit în Jacques mașinistul din *La bête humaine* \* să zugrăvească această manie a uciderii, dar a rămas cu mult inferior lui Musset.

Dacă de la această admirabilă descriere a nevrozei sexuale a pesimistului Octave veți trece la cauzele acestui pesimism așa după cum le pricepe Musset, atunci producătorul pesimismului nu va fi nici nevroza sexuală datorită anomaliilor sociale, nici împărțirea oamenilor în bogați și săraci, nici faptul că femeia, ajungînd marfă, se cumpără etc... Nu. Aceste cauze le expune Musset în cîteva pagini : e iarăși vorba de Voltaire, de ireligiune, și numai de adevăratele cauze nu. Să trecem acum de la pesimiștii francezi din prima jumătate a acestui veac la un pesimist contemporan nouă, din altă țară însă, din Rusia, și care e descris de genialul artist Lev Tolstoi.

Deoarece am ajuns la pesimismul rusesc, aș dori să răspund următoarei observațiuni a d-lui Petrașcu.

D-l Petrașcu, gîndind că eu socotesc că pricina pesimismului veacului e numai faptul disproporției între promisiunile revoluționarilor burghezi și între faptele lor, întreabă cu drept cuvînt : cum se explică dar pesimismul în Rusia, unde niciodată n-a existat o astfel de revoluție și astfel de promisiuni ? Acuma cred că e lămurit că această întrebare nu mi se poate face mie. Cauzele pesimismului sînt după mine anomaliile organizației moderne burgheze. Această organizație economică modernă burgheză, cu anomaliile ei, există și în Rusia ca și aiurea, cu deosebire însă că în Rusia clasele burgheze și culte

\* [Bestia umană.]

n-au atîtea drepturi politice. Așadar în Rusia, la cauzele obișnuite ale pesimismului claselor culte se mai adaugă încă una, anume că aceste clase sînt lipsite de drepturile politice pe care le au oamenii culți din Europa occidentală. Ce mirare e dar că pesimismul și misticismul sînt atît de bogat reprezentate în viața și literatura rusă ? Să vedem dar un caz al pesimismului rusesc zugrăvit de cel mai mare romancier al veacului. Voim să vorbim de Lev Tolstoi și de romanul său *Sonata lui Kreutzer* \*, care a făcut un zgomot imens în toată lumea cultă. Citiții probabil știu conținutul acestui roman. Un oarecare Pozdnișev, om bogat din clasa nobililor, care din gelozie și-a ucis nevasta, povestește autorului romanului, în vagon, toată viața sa conjugală și sexuală. După cum vedem, aici e iarăși spovedania unui copil al secolului. De foarte tînăr, Pozdnișev, ca mai toți oamenii din clasa lui, a început să cumpere marfa-iubire. El nu făcea abuzuri ca mulți alții din tovarășii săi, ci se folosea de marfa-iubire numai într-o atîta într-o cît — după amar de ironica expresie a lui Pozdnișev însuși — i-a trebuit pentru sănătate, după recomandăția doctorilor. Pozdnișev se credea în această privință om foarte cumsecade, cu atît mai mult cu cît era negustor cinstit, ce-și plătește marfa foarte corect. Vreme de 12 ani, cît a ținut acest trai de becher, Pozdnișev se gîndea mereu la iubirea curată, la căsătoria cu femeia iubită și la idila familială. La 30 de ani trecuți, Pozdnișev întîlnește o domnișoară care-i părea tocmai aceea la care visa și se însoară, după cum zice el, cu *jerseul* ce-i arăta formele. Dacă pe Pozdnișev iubirea cumpărată l-a educat pentru viața familială, pe femeia lui alt mod nu mai puțin anormal a pregătit-o pentru această viață conjugală. Ca toate domnișoarele din societate, ea a fost crescută pentru a vîna un bărbat, pentru a excita sensurile voluptoase, și ale ei și ale aceleia pe care trebuia să-l vîneze. Muzica, danțurile, îmbrăcămintea, hrana, citirea, convorbirile, moravurile înconjurătoare, toate fac din femeie o prinzătoare de bărbat. Și o astfel de domnișoară, nici mai bună, nici mai rea decît altele, a devenit femeia lui Pozdnișev. Ne putem închipui ce viață de familie putea să fie aceea. Dîcînd o viață de becher relativ mai cumpătată, [Pozdnișev]

\* [Sonata Kreutzer.]

nu s-a ruinat cu totul psihicește, a fost atins numai de nevroza sexuală. Și această nevroză capătă o dezvoltare ulterioară în viața familială. D-na Pozdņișev își dezvoltă în căsnicie toate trăsăturile caracteristice sădite în ea de creștere. Descrierea acestei vieți conjugale e făcută cu o măiestrie incomparabilă. Continuu le roade viața izbucniri de ură și gelozii nemotivate, sfezi pentru nimica, ofense reciproce, dorința de a-și face unul altuia cel mai mare rău, împăcăciuni motivate de voluptate și iarăși sfezi întovărășite de ură singeroasă, dorința de a domina, siguranța fiecăruia că numai el are dreptate, mila pentru propriile dureri familiale și nepriceperea durerilor celorlalte părți. Și în sfârșit o gelozie, de astă dată motivată, grozavă, ce otrăvește și distruge toate simțămintele omeniești. Toate acestea sînt zugrăvite cu o măiestrie incomparabilă. Rezultatul acestei vieți grozave e că nevasta lui Pozdņișev îndrăgește pe altul, e surprinsă și ucisă.

Și numai cînd nevasta lui zace în pat, în agonie, numai atunci pentru întia oară a înțeles el că nevasta lui trebuia să fie nu numai amantă — îndestulătoare a poftei sexuale —, ci soră. După ucidere, cînd toate forțele psihice au fost otrăvite ori distruse de viața de familie, de psihozul sexual, Pozdņișev ajunge mistic-religios, un fel de pesimist schopenhauerian. Nirvana, iată ce a rămas aceluia a cărui viață toată a fost un infern. Iată o parte din convorbirile lui Pozdņișev care caracterizează misticismul și pesimismul său. El zice că ceea ce dorește să aibă o femeie sînt copiii, nu un amant.

„— Copiii, da, nu un amant.

— Dar, zisei cu mirare, cum s-ar continua specia umană ?

— Dar ce folos să se continue ? răspunse el cu minie.

— Cum, ce folos ? Dar atunci noi n-am exista !

— Și pentru ce trebuie să existăm ?

— La dracu, pentru a trăi !

— Și pentru ce trăim ! Schopenhauerii, Hartmanii, toți budiștii cu drept cuvînt zic că cel mai mare bun e Nirvana, a nu trăi... și au dreptate în acest înțeles că traiul bun omenesc coincide cu nimicirea «eului». Numai ei nu se exprimă bine, ei spun că omenirea trebuie să se nimicească pentru a se feri de suferințe, că ținta sa este de a se distruge pe sine însăși. Dar ținta omenirii nu poate să

fie aceea de a se feri de suferințe prin nimicire, pentru că suferința e rezultatul activității ; dar ținta activității nu poate consta în a desființa urmările sale. Ținta omului ca și a omenirii e bunul trai și, pentru a-l atinge, omenirea are o lege pe care trebuie s-o execute. Această lege consistă în unirea ființelor. Această unire e împiedicată de pasiuni, și printre aceste pasiuni cea mai puternică și cea mai răutăcioasă e iubirea sexuală. Și iată de ce dacă pasiunile dispar, și odată cu celelalte dispăre și cea mai puternică dintre ele, iubirea trupească, unirea va fi împlinită. Din clipa aceea, omenirea va fi împlinit legea și nu va mai avea rațiune de a fi.

— Și pînă ce omenirea va împlini legea ?

Pînă atunci va avea supapa de siguranță..., semnul legii neîmplinite și dragostea trupească. Atîta vreme cît va fi această iubire, și grație ei, se vor naște generațiuni, dintre care una va sfîrși prin a împlini legea. Cînd, în sfârșit, legea va fi împlinită, specia umană va fi nimicită ; cel puțin ne e imposibil de a ne înfățișa viața în perfecta unire a oamenilor“. Cît de caracteristice pentru Pozdņișev sînt aceste vorbe mistice și incoerente. Critica rusă și europeană, neexceptînd nici pe Brandes, a făcut o însemnată greșeală în judecarea operei lui Tolstoi. În loc de a arăta cît de caracteristic e pentru Pozdņișev misticismul lui, cît de necesar viața lui Pozdņișev trebuia să-l aducă la budiști, la Schopenhauer și la Nirvana, în loc de a arăta cît de necesar acest misticism și pesimism reies din caracterul lui Pozdņișev și din condițiunile vieții sociale, criticii s-au pus la polemică cu Tolstoi în privința vederilor exprimate de Pozdņișev. Parcă se pot discuta serios astfel de vederi, fie ale lui Pozdņișev, fie ale lui Tolstoi. Ceea ce dă o însemnată mare operei lui Tolstoi e că el ne-a zugrăvit un mistic, un pesimist detracat și ne-a arătat drumul cum omul a ajuns la această detracare nervoasă, și ne-a arătat adîncile cauze sociale care fac un mistic și un pesimist. Altă însemnată a operei lui Tolstoi e că el n-a luat cazuri extreme, isterii sexuale produse de o desfrînare mare. Eroul său nu e mai desfrînat decît marea majoritate a oamenilor în general, el se însoară iubindu-și nevasta, viața lui familială e foarte obișnuită, e comună. Și au fost destule anomalii obișnuite ale relațiunilor moderne sexuale și familiale ca să aibă de rezultat uciderea și un pesimism

desperat. *Sonata lui Kreutzer* de aceea a avut un răsunet așa de imens în toată lumea modernă, pentru că societatea a recunoscut acolo viața ei familială.

Dacă de la pesimismul oglindit în literatură trecem la viața pesimiștilor cunoscuți, la biografia lor, găsim iarăși o neîndoieală dovadă a celor zise. Așa să luăm pe cel mai mare cugetător pesimist, Schopenhauer. Schopenhauer era un melancolic, un enervat. Era excitabil la culme și de o voință foarte slabă. Nesiguranța vieții îl aducea la desperare. Avînd un mic capital, care-i asigura într-o viață, acest capital a ajuns să fie coșmarul lui, tremură toată viața ca să nu-l piardă. Condițiunile nesigure ale vieții sociale îl îngrozeau. El totdeauna se temea de vreo nenorocire. Cînd primea o scrisoare ori o telegramă, îngălbenea și se temea s-o deschidă, fiindu-i frică de o veste nenorocită. În privința iubirii erotice, iată ce zice James Sully despre el: „Cu toată tendința sa către negrele temeri și bănuiele, avea un oareșicare gust pentru plăcerile vieții, care se manifestau ca un fel de ironie a soartei, și [în] ceea ce privește lucrul pe care căuta să arate că-l disprețuiește mai mult, sexul frumos. Ascetismul lui Schopenhauer era nereușit față cu farmecul femeilor“. Pentru oricine știe a citi și a pricepe, tot ce scrie Schopenhauer despre femeie arată la el o nevroză și psihoză sexuală. Schopenhauer e un fel de Pozdnișev în această privință.

\*

Am vorbit pînă acum de doi factori principali ai vieții sociale: de lupta pentru existență și de relațiunile sexuale; să spunem cîteva cuvinte despre un alt factor important — educațiunea științifică, știința modernă. Învățămîntul științific, știința însăși poartă caracterul organizației sociale. Societatea modernă, făcînd știința mai apropiată tuturor oamenilor cu mijloace, a făcut-o mai răspîndită și astfel a favorizat însemnata creștere, dezvoltarea și progresul ei. Același efect a avut și diviziunea muncii introdusă în cîmpul științific. După cum din diviziunea muncii economice a urmat o creștere colosală a bogățiilor economice, tot așa din diviziunea muncii în știință a urmat o creștere mare a bogățiilor științifice ori, mai bine zis, o creștere mare a materialului

științific. Dar alături cu aceste avantaje au urmat și multe anomalii în organismul științific modern, ca și în cel economic-social. Producătorul modern de mărfuri nu e interesat de cele produse, ci de altceva — de banii ce va lua pentru produsurile lui, produsurile nu-l interesează direct, prin propria lor calitate și bunătate, ci indirect, prin banii ce-i aduc. Tot așa, pe omul de știință, în societatea noastră, știința nu-l interesează direct prin ea însăși, el nu învață știința pentru știință ori pentru un alt scop moral, ci o învață pentru carieră materială, pentru a trăi din ea, pentru foloasele materiale ce-i poate aduce. De aici lipsa de iubire, de pasiune, de devotament sincer pentru știință în societatea modernă. Bineînțeles, noi nu vorbim de excepții fericite, ci de regula generală. Diviziunea muncii în organismul științific, făcînd să crească foarte mult bogățiile științifice, produce din altă parte anomalii mari, cum e slăbirea celei mai prețioase facultăți intelectuale omenești — spiritul de generalizare. Acest fapt fiind de o importanță uriașă, ne vom opri la el mai mult. Să vedem care ar fi mersul normal științific? Ar fi ca datele științifice strînse, faptele descoperite să fie sistematizate, clasificate, sintetizate și generalizate astfel ca un om cult să poată, cu o ochire, observa și pricepe tot cîmpul științei contemporane lui. Pe urmă ar urma stringerea, descoperirea altor fapte noi, sistematizarea și clasificarea lor, toate clasificările ridicate la clasificări mai înalte din generalizările făcute, generalizări mai universale ș.a.m.d. Aceasta ar fi un mers normal, unde s-ar conserva proporția necesară între fapte și generalizările lor. Societatea modernă însă, specializînd ocupațiunile și ramurile științifice într-un mod cu totul exagerat, a produs o disproporție colosală între faptele științifice și generalizările lor. Înainte de a trage concluziile din acest fenomen, să vedem puțin cum se face în societatea noastră învățămîntul științific. Ca exemplu putem lua învățămîntul din țara noastră, pe care îl avem înaintea ochilor. La șapte ani, un copil cu totul nedevelopat fizic intră în școală. Aici începe *munca ori, mai bine, cazna intelectuală și nemunca corpului*. Societatea modernă, introducînd o mare diviziune a muncii și despărțind pe oameni în clase ce muncesc fizic și care nu muncesc, a despărțit cu

desăvîrşire munca fizică de cea intelectuală, ceea ce e foarte anormal şi e în dauna şi a fizicului, şi a intelectului omului. De la prima zi dar, învăţămîntul copilului fraged începe într-un mod cu totul anormal. La şcoală, copilul începe a învăţa pe de rost fapte multe, fapte ale căror legături şi însemnătate nu le pricepe, nu numai el, dar nici profesorii şi nici profesorii profesoriilor lui. După patru ani de învăţătură, după ce copilul fraged şi-a pregătit astfel creierul pentru a fi receptaculul unor fapte şi date dispartate, el intră în liceu. Aici acelaşi lucru, şapte ani se învaţă date, fapte a căror însemnătate în sistemul faptelor mai universale nu o pricep nici elevii, nici profesorii. După 11 ani de acest învăţămînt frumos, după ce fizicul a fost slăbit de neexerciţiu, de nemuncă, iar creierul a devenit un burete pentru a suge fapte şi date, după ce ştie cu siguranţă cînd s-a născut Ramses, cînd a murit Xerxes, ştie declinaţiunile greceşti, afluenţii Gangelui etc... tînărul trebuie să aleagă o specialitate pentru carieră, pentru trai, aşa o cere societatea modernă, şi tînărul nostru vrea să devină, spre pildă, chimist. Deci adio Ramses, adio Xerxes, adio declinaţiuni greceşti, denumirile afluenţilor unui afluent al lui Mississippi şi alte denumiri, date de tot felul. Noroc dacă tînărul nostru într-o vreme relativ scurtă a putut să-şi scape memoria de acest material zăpăcitor uitîndu-l. Tînărul începe să înveţe chimia, chimia e o specialitate largă, grea, şi tînărul nostru îi consacră toată viaţa. Dacă are o inteligenţă destul de puternică, astfel ca ea să fi putut rezista şcoalei ucigătoare de inteligenţă, atunci poate să ajungă un chimist de frunte. Alţi tineri ajung specialiştii şi în alte ramuri ştiinţifice ori tot în chimie. Chimistul nostru se pune pe lucru, începe să facă descoperiri, să găsească alte fapte; alţi chimişti din ţară, ori din alte ţări, asemenea; faptele şi descoperirile curg, se grămădesc; o viaţă de om, pentru a le şti toate, e scurtă şi specialitatea se restrînge: în loc de un specialist în chimia generală vom avea specialiştii în chimia organică şi anorganică, pînă ce creşterea faptelor şi descoperirilor ne va nevoi să mai restrîngem specialitatea. Şi astfel, formîndu-se ştiinţele în nenumărate specialităţi, vine vremea cînd cutare om ajunge un specialist celebru în inscripţiile asiriene, cutare în litera-

tura indiană ş.a.m.d. Toată viaţa e trebuincioasă omului pentru a fi stăpîn asupra unui colţ al ştiinţei, care ştiinţă însăşi e un colişor în sistemul ştiinţelor. Dar generalizările! Mai întii inteligenţa în această privinţă e slăbită prin toată educaţiunea modernă. Afară de aceasta, savantul modern e stăpîn numai pe un colişor mic al ştiinţei, deci cel mult poate să facă generalizări în acest mic domeniu ştiinţific. Dar şi aici putinţa generalizării e foarte restrînsă. Toate ştiinţele fiind legate între ele, o generalizare făcută în domeniul unei ştiinţe poate să fie contrazisă de faptele altei ştiinţe. Savantul modern e dar *un impuissant* în această privinţă. Toate ştiinţele sînt legate, depind una de alta, soarta uneia atîrnă de soarta celorlalte. Savantul modern însă nu poate cuprinde, nu numai toate ştiinţele, dar nici măcar cîteva, apropiate de ştiinţa lui, de aceea el necesarmente ajunge pedant, neputincios pentru vederi mai largi.

În organismul ştiinţific, fiecare specialitate e o celulă legată de tot organismul şi a cărei soartă depinde de starea organismului întreg, după cum omul, în societatea modernă, e o celulă legată de organismul social şi a cărui soartă depinde de acest organism. Dar, după cum societatea, legînd soarta omului de soarta sa, nu-şi dă o organizaţie conştientă şi raţională, astfel încît soarta omului să fie garantată şi asigurată, şi de aceea îl aruncă în cea mai mare nesiguranţă şi dependenţă de puterile oarbe sociale, tot aşa şi în ştiinţă e nesiguranţa vieţii, a faptelor şi descoperirilor ştiinţifice pe cît e vorba de generalizarea faptelor şi descoperirilor. Un om într-un domeniu ştiinţific special, restrîns, produce, şi produce mult, dar nu ştie ce anume din produsul său va fi în adevăr necesar pentru ştiinţa generală, după cum nu ştie nici dacă produsele altor ramuri ştiinţifice nu-i vor ruina micile lui generalizări. Această nesiguranţă însă trebuie să producă timiditate, nesiguranţă, laşitate intelectuală. După cum producătorii moderni de mărfuri, care fabrică fără nici o regulă, fără să ştie cît produc alţii şi cît se va cere în piaţă, dau produse mai multe decît poate să absoarbă piaţa, astfel şi producătorii intelectuali, producînd fiecare în parte, dau o colosală cantitate de fapte ştiinţifice care nu pot să fie absorbite prin generalizare, deci nici prin capul omenesc, şi astfel dau naştere unei

supraproducții științifice și crizelor intelectuale \*. Și după cum condițiunile sociale ale vieții moderne se ridică în fața omului modern ca un sfinx misterios, făcându-l dependent, fricos, distrugînd simțămîntul siguranței, mîndriei, statorniciei, distrugînd voința; tot astfel colosalul organism anarhic al științei moderne se ridică, ca un mare necunoscut, înaintea învățatului modern, făcându-l dependent intelectualicește, distrugînd siguranța gîndirii, statornicia intelectuală, făcându-l timid, laș intelectualicește mai ales cînd e vorba de generalizările înalte. *Pre-cum în organizația socială actuală nu omul stăpînește condițiunile sociale de trai, ci e stăpînit de ele, tot astfel nu intelectul stăpînește știința modernă, ci e stăpînit de ea.* Și astfel gîndirea, intelectul modern, condiționat prin felul organizației sociale moderne, lipsit de forță, statornicie și siguranță intelectuală, nu numai că nu se împotrivesc deducțiunilor pesimiste ce omul modern e inclinat să facă, ci chiar intelectul, el însuși, e menit să aibă tendința de a face astfel de deducțiuni, astfel de construcțiuni pesimisto-metafizice. Intelectul omenesc, deși depinde de starea afectivă a omului, are însă și o forță proprie, o logică proprie, o neatîrnare, *relativă, bineînțeles*. Așa să luăm o pildă. Un șir întreg de nenorociri pot să influențeze într-un mod foarte dureros toate simțămintele unui om. Simțămîntul durerii va influența, bineînțeles, intelectul, care va tinde să facă generalizări în armonie cu simțămintele omului, va face, spre pildă, o generalizare că durerea e partea oricărei vieți. Dar un intelect mai puternic, mai statornic, relativ neatîrnat, se va împotrivi acestei tendințe și, făcînd omului analiza traiului lui, îi va arăta cauza pentru ce-i pare că nefericirea și durerea e partea oricărei vieți. Analizînd viața socială mai departe, acest intelect al omului poate să ajungă la concluziuni protivnice celor către care e împins omul de temperamentul său \*\*. Dar intelectul majorității oamenilor de azi, condiționat de felul organizației

\* Analogia între producțiunea-marfă și producțiunea-gîndire a priceput-o încă de mult marele și genialul Balzac cînd în *L'illustre Gaudissart* a zis: „De la 1830 încoace, gîndurile ajung valori (mărfuri). Poate vom ajunge încă să vedem și o bursă pentru gîndiri”.

\*\* Prin cele dezvoltate mai sus nu vreau să înțeleg deloc că intelectul e independent de simțuri.

sociale, e nestatornic, atîrnător, timid și, ca atare, nu numai că nu opune rezistență tendințelor vieții sociale și temperamentului, afectelor, ci mai curînd el însuși are tendința să facă construcțiuni speculative și metafizice pesimiste. Și iată cum se face cu puțință ca o inteligență mare ca a lui Schopenhauer să facă construcțiuni metafizice și filozofice care, în rezultatele finale, seamănă cu acelea ale scapeților birjari ruși \*. Iată cum se face cu puțință ca această filozofie să găsească ciraci, și iată cum se face posibil și chiar neînălăturabil tot pesimismul așa-numit științific modern. Și iarăși iată cum se face cu puțință ca un Lev Tolstoi să caute toată înțelepciunea omenirii în cuvintele lui sfîntul Matei ori Luca, cutare altul în zisele lui Buda, cutare matematician să dovedească existența spiritelor prin a patra dimensiune, iar cutare grupă de învățați să stea împrejurul mesei și, cu mare seriozitate, să observe bătăile picioarelor ei prin care vorbesc spiritele.

Am examinat, pe cît ne-a permis spațiul articolului, trei factori principali ai vieții sociale; lupta pentru existență, relațiunile sexuale și viața intelectuală, gîndirea, intelectul în societatea modernă, și am văzut că toți acești factori, *condiționați prin felul organizației sociale moderne*, ajung izvoare nesecate de pesimism. Deci acuma, și cu mai multă siguranță, putem zice ceea ce am zis și în articolul trecut: *cauza pesimismului modern în literatură și viață e civilizația burgheză, organizația socială burgheză modernă*.

\*

Am sfîrșit articolul nostru. Pentru a evita unele neînțelegeri, vom adăuga aici încă cîteva cuvinte, însă nu în privința pesimismului, ci a optimismului veacului. După cum am zis deja, e greșit de a crede că pesimismul ce există într-o societate oarecare trebuie să cuprindă pe toți oamenii.

Asemenea am văzut că mai curînd s-ar putea zice contrariul, adică că pesimismul unei clase poate sluji ca do-

\* Idealul pentru Schopenhauer e disparițiunea omenirii, însă nu prin sinucidere în masă, ci prin abținerea de [la] relațiuni sexuale. Scapeții deci sînt cei mai consecvenți schopenhauerieni.



vadă optimismului clasei protivnice celei dintii. Aceleași condițiuni sociale care provoacă pesimismul unora pot să provoace optimismul altora. Lupta pentru existență, care creează o mare majoritate de învinși, creează și o mică minoritate de învingători. Între acești învingători vor fi unii înclinați spre optimism. Mizeriile și durerile altora ajung tocmai izvorul bogăției și veseliei lor. Acestora nu le pasă de toate mizeriile lumii, ei nu le văd, nu vor să le vadă, le neagă ori cred că durerea altora e tot așa de fatală ca și veselia și fericirea lor. Acești *juissori*, această burtă-verzime modernă, mulțumită și ghiftuită, nu vede înaintea ei decît propria-i indestulare, plăcere și fericire. Pentru acești *juissori* de viață, toată lumea se încheie în propria lor persoană. Lumea pentru ei e cea mai bună din lumile închipuie pentru că ei trăiesc bine, ei sînt fericiți. Acești optimiști sînt, asemenea, un produs al societății moderne. Ar fi de prisos, cred, să mai zicem că cei mai extremi pesimiști sînt mai simpatici decît acești optimiști înguști la minte, la suflet, la inteligență, răi, egoiști și nepăsători. Dar este o altă clasă de optimiști. O organizație socială în mersul ei evolutiv produce dintr-o parte anomaliiile care o descompun, din altă parte, în sînul ei chiar, încolțesc germenii organizației sociale viitoare superioare. Și iarăși societatea produce o clasă de oameni care reprezintă interesele societății viitoare, care pricep că societatea de azi va da naștere unei societăți mult mai superioare, că durerea chiar de azi e condițiunea fericirii viitoare. Aceștia sînt asemenea optimiști. James Sully, deși nu face parte dintre ei, zice despre acești optimiști: „În sfîrșit, mișcările sociale și politice ale epocii noastre tind la credința foarte împrăștiată despre un nou tip al structurii sociale, unde o mare parte din relele materiale ale ordinii existente vor dispărea. Oricare ar fi valoarea științifică a mulțimii de scrieri care pledează pentru o organizație nouă a relațiilor industriale în societate, nu se poate contesta că oameni de mare putere intelectuală și de o vastă pricepere practică sînt de acord în privința posibilității fericite a unei astfel de organizări. Adevărul vorbind, această aspirațiune socială ne dă unicul tip trainic de optimism în secolul nostru“ (James Sully, p. 69—70).

Acești optimiști, ca și pesimiștii, și mai bine chiar decît pesimiștii, văd toate ticăloșiile, nedreptățile, mize-

riile vieții de azi. Aceste dureri și suferințe imense găsesc un răsunset dureros în inima lor.

Dar acești optimiști sînt convinși că înseși aceste dureri și suferințe duc către o stare mai dreaptă, mai umană, mai fericită. Parafrazînd o admirabilă expresie a genialului Heine, vom zice că durerile de azi, pentru ei, nu sînt durerile agoniei, ci durerile facerii (nașterii). Și iată pentru ce ei, plini de mari speranțe și de absoluta încredere în viitor, cu ochii ațintiți asupra marelui lor ideal, merg înainte, tot înainte. Durerile lumii ce răsună adînc în inima lor, marea compătimire pentru imensele suferințe ale oamenilor nu numai că nu-i descurajează, dar, cu totul dimpotrivă, le dă o forță nouă, o energie nouă spre a lupta pentru nimicirea ticăloșiilor, minciunilor sociale, apăsărilor, luptei fratricide, suferințelor, durerilor, mizeriilor de tot felul ale societății actuale. Despre acest optimism, optimism în sensul cel mai înalt și curat al cuvîntului, vom vorbi altă dată.



1 — Prefața aceasta însoțește prima ediție a lucrării: I. Ghenea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. I, Tipografia „Românul”, 1890, p. I—II cu omisiunea frazei de la sfârșit: „Fiindcă s-au strecurat în acest volum mai multe greșeli tipografice, printre care unele schimbă chiar înțelesul, rugăm pe cititori să consulte erata de la sfârșit”, frază care în edițiile ulterioare nu a mai fost reprodusă. Volumul, întîmpinat cu binemeritate aprecieri în epocă, a fost reeditat, în același an, la București, în Editura librăriei „Socec”. O a treia ediție apare în București, Editura „Viața românească”, 1923, însoțită de următoarea *Înștiințare*: „Edițiunea aceasta se înfățișează, față de precedenta edițiune, cu unele mici modificări de limbă și de stil. Ele au fost făcute de d. Iosif Nădejde pentru volumul întîi, sub directa supraveghere a lui C. Dobrogeanu-Ghenea, pentru următoarele două volume (al II-lea și al III-lea din *Studii critice* — n.n.), strict în limita indicațiunilor lui. Boala îndelungată și apoi moartea lui Ghenea l-au împiedicat de a da el însuși forma definitivă a acestei edițiuni”. Volumul apare în edițiile a 4-a și a 5-a (aceasta din urmă sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu) în București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1924 și respectiv 1925. — 13.

2 — Se are în vedere volumul: Mihai Eminescu, *Proză și versuri*, tipărit sub îngrijirea lui V. G. Morțun, în Iași, Tipo-litografia „H. Goldner”, 1890, 241 p. Prima ediție *Poezii* de Mihai Eminescu, a apărut în București, Editura librăriei „Socec”, 1884, VIII + 307 p., sub îngrijirea lui Titu Maiorescu. Această ediție princeps, incluzînd poeziile marelui nostru poet publicate în *Convorbiri literare*, a constituit drept punct de plecare pentru retipăririle ulterioare, inclusiv pentru cea editată de Morțun. — 13.

3 — Studiul *Asupra criticii* a apărut inițial cu titlul *Critica criticii*, în revista *Contemporanul*, anul VI, nr. 3, octombrie 1887, p. 260—284. A fost reeditat cu titlul de față, în: I. Ghenea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. I, București, Tipografia „Ro-

mânul", 1890, p. 5—54 și apoi în ediții succesive, după cum urmează: ed. a II-a, București, Editura librăriei „Socec”, 1890, p. 7—51; ed. a III-a, București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 7—51; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1924, p. 7—51; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, [1925], p. 7—51; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 50—74; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită, prefată și note de Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, „Biblioteca școlară”, Editura tineretului, 1963, p. 68—80 (fragmente); C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvânt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 112—142 (fragmente); C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 1—28; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu, studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, Colecția „Lyceum”, Editura tineretului, 1968, p. 23—51; C. Dobrogeanu-Gherea: *Asupra criticii* (Studii și articole), antologie, postfață și bibliografie de Mircea Iorgulescu, București, Editura „Minerva”, 1973, p. 7—51; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (antologie, prefată și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți”, Editura „Minerva”, 1976, p. 35—67. — 15.

4 — C. Dobrogeanu-Gherea are în vedere volumele lui Delavrancea, și anume: *Sultânica*, București, Tipo-litografia „St. Mihăilescu”, 1885, 267 p.; *Linște și Trubadurul*, București, Librar-editor Ig. Haimann, 1887, 83 p. și respectiv 268 p. — 16.

5 — Într-o traducere contemporană, citatul sună astfel „Scrisorile lui, atât de pline de dragoste, au ceva trivial; glumele sînt greoaie. Gesticulează, fredonează, bate lumea pe burtă, face pe bufonul” (Hippolyte Taine, *Pagini de critică*, texte alese traduse și prefăcute de Silviu Iosifescu, București, Editura pentru literatură universală, 1965, p. 160). — 20.

6 — „Terminasem o comedie hazlie și chioasă, viața unui biet preot izgonit din pensiunea lui: deodată ne găsim cufundați într-o încălceală emfatică” (Hippolyte Taine, *op. cit.*, p. 166). — 20.

7 — „Cuvintele sublim, delicios, amețitor, supraomnesc se ivesc la fiecare pagină. E clar, domnul de Balzac e prost-crescut; e grosolan și șarlatan; ride zgomotos și are glasul strident al oamenilor din popor. Stilul lui te supără sau te amețește; îl forțază, ca să pară mai viguros; ca să încălzească pe alții, se aprinde singur: e nesănătos și mă opresc aici” (Hippolyte Taine, *op. cit.*, p. 173). — 20.

8 — „Naturalistului îi lipsește idealul, cu atât mai mult îi lipsește naturalistului Balzac... Adevărata noblete îi lipsește, lucrurile gingașe îi scapă, mâinile lui de anatomist murdăresc fă-

țurile pudice; el urîțește urîțenia” (Hippolyte Taine, *op. cit.*, p. 181). — 20.

9 — „Virtutea astfel înfățișată e doar împrumut cămătăresc, pe amanet. E cea mai urită idee a lui Balzac. Ne resemnăm să fim dezamăgiți de către naturaliști; dar ne revoltă faptul că artistul suprimă în noi elevația și finețea și îi răspundem că le anulează la alții pentru că, probabil, nu le află în sine” (Hippolyte Taine, *op. cit.*, p. 188—189). — 21.

10 — „Împreună cu Shakespeare și cu Saint-Simon, Balzac reprezintă cea mai interesantă concentrare de documente pe care-o avem cu privire la natura omenească” (Hippolyte Taine, *op. cit.*, p. 208). — 21.

11 — Primul din aceste articole ale lui C. Mille a apărut, sub titlul *Barbu Ștefănescu Delavrancea*, în ziarul *Drepturile omului*, anul I, nr. 114 din 22 iunie 1885, sub pseudonimul Gheorghe Frunză; al doilea sub titlul *Barbu Ștefănescu Delavrancea. Sultânica, Trubadurul. Nuvelele sale. Fondul, Forma. Noua evoluțiune a talentului său*, s-a publicat la rubrica *Săptămîna literară* a ziarului *Lupta*, anul IV, nr. 233 din 20—21 aprilie 1887. — 23.

12 — Este vorba de studiul *Eminescu*, pe care C. Dobrogeanu-Gherea l-a publicat inițial în *Contemporanul*, anul V, nr. 9, martie 1887, p. 231—253 și nr. 11, mai 1887, p. 395—428. — 26.

13 — Se referă la broșura lui I. N. Roman *Un răspuns domnului Ioan Gherea* (extras din ziarul *Drapelul*, Tipografia „Dimitrie Gheorghiu”, „Lucrătorii asociați”, Iași, 1889, 128 p. — 26.

14 — Referindu-se la evoluția literaturii între 1872, cînd a scris *Direcția nouă în poezia și proza română*, și pînă la 1886, cînd publică *Poeți și critici* (*Convorbiri literare*, anul XX, nr. 1 din 1 aprilie 1886, p. 3—9), T. Maiorescu releva că, „dacă privim astăzi la literatura din ultimii ani, timida speranță de atunci se poate schimba într-o încredere sigură pentru direcția sănătoasă a lucrărilor intelectuale în România... În proporția creșterii acestei mișcări, scade trebuința unei critice generale. Din momentul în care se face mai bine, acest fapt însuși este sprijinul cel mai puternic al direcției adevărate. Poeziile lui Eminescu, Pastelurile lui Alexandri vor curăți de la sine atmosfera estetică vițiată de Macedonski, Aricescu, Aron Densușianu etc. etc... Misiunea criticei — misiune de altminteri totdeauna modestă, dar nu fără importanță în modestia ei — ne pare a fi în momentul de față mai mult de a lărgi cercul activităților individuale, de a deștepta tinerimea încă prea amorțită de picla trecutului și de a îmbărbăta spiritele spre lucrarea roditoare” (Titu Maiorescu, *Critice*, vol. II, Prefață de Paul Georgescu, Text stabilit, tabel cronologic, indice și bibliografie de Domnica Filimon-Stoicescu, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 285—286). — 28.

15 — Se referă la articolul lui Barbu Ștefănescu Delavrancea *O familie de poeți*, apărut în *Lupta literară*, anul I, nr. 1 și 2 din 19 și 26 aprilie 1887. — 39.

16 — Articolul *Deceptionismul în literatura română* a fost publicat pentru prima oară în *Contemporanul*, anul V, nr. 8, februarie 1887, p. 97—115 și a fost retipărit în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. I, București, Tipografia „Românul”, 1890, p. 55—84; ed. a II-a, București, Editura librăriei „Socec”, 1890, p. 52—79; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 52—79; Ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1924, p. 52—79; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay [1925], p. 52—79; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 96—111; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită și prefătată de Horia Bratu), București, „Biblioteca școlară”, Editura tineretului, 1957, p. 302—308 (fragment); C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvânt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 161—181; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 95—111; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I, (antologie, prefată și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți”, Editura „Minerva”, 1976, p. 95—114. — 43.

17 — Este vorba de marea revoluție burgheză din Franța, izbucnită la 14 iulie 1789. — 54.

18 — Studiul *Eminescu* a fost publicat prima oară în *Contemporanul*, anul V, nr. 9, martie 1887, p. 231—253 și nr. 11, mai 1877, p. 395—428. Revăzut și adăugit, materialul a fost republicat în: I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. I, București, Tipografia „Românul”, 1890, p. 85—187; ed. a II-a, București, Editura librăriei „Socec”, 1890, p. 80—177. Fragmente intitulate: *Eminescu și critica*, *Sonet și critică*, *Melancolie*, au apărut în *Eminescu* (ziar comemorativ), septembrie 1890; *Pesimismul lui Eminescu*, în *Mihai Eminescu*, număr mic, 1850—1889—1909, București, iunie 1909, iar un rezumat al studiului în *România muncitoare*, anul X, nr. 69 din 19 iunie 1914. În *Mihai Eminescu*, număr comemorativ din 15 iunie 1899, se preciza: „N-am reprodus nimic din maiestrelle studii ale celor doi corifei critici *Maiorescu* și *Gherea*, căci pe de o parte nu ne-am îndurat a le trunchia, dar pe de altă parte aceste studii sînt indestul de cunoscute”. Volumul este reeditat în ed. a III-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 80—177; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1924, p. 80—177; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay [1925], p. 80—177; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (ediție comentată și adnotată de Horia Bratu), București, Editura pentru literatură și artă, 1956, p. 5—65; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită și prezentată de Horia Bratu), București, „Biblioteca școlară”, Editura tineretului, 1957, p. 15—20 (se reproduce rezumatul apărut în *România muncitoare* din 19 iunie 1914); C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită, prefată și

note de Zoe Dumitrescu-Buşulenga), București, „Biblioteca școlară”, Editura tineretului, 1963, p. 188—191 (fragmente); C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvânt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 445—488 (fragmente); C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 153—217; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu, studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Buşulenga), București, Colecția „Lyceum”, Editura tineretului, 1968, p. 106—173; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (antologie, prefată și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți”, Editura „Minerva”, 1976, p. 84—158. — 61.

19 — Este vorba de Comuna din Paris, proclamată la 18 martie 1871, prima guvernare proletară din istorie. — 69.

20 — C. Dobrogeanu-Gherea se referă la studiul *Eminescu și poeziile lui* de Titu Maiorescu, apărut în *Convorbiri literare*, anul XXIII, 1889. — 116.

21 — Studiul *D-l Brociner ca descriitor al vieții țărănești* a fost publicat prima oară în *Contemporanul*, anul IV, nr. 15 din 1—15 august 1885, p. 577—587 și a fost reprodus în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. I, București, Tipografia „Românul”, 1890, p. 188—208; ed. a II-a, București, Editura librăriei „Socec”, 1890, p. 178—197; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 178—197; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1924, p. 178—197; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, [1925] p. 178—197; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura pentru literatură și artă, 1956, p. 279—290. — 124.

22 — Nuvela *Sanda* a lui M. Brociner a apărut în *Revista literară*, anul VI, nr. 16, 17, 19, 20 și 21 din 2, 9, 16, 30 iunie și 1—15 iulie 1885, p. 362—356, 369—374, 404—408, 422—425, 445—448. — 124.

23. — Studiul *Al. Vlahuță* a fost tipărit prima oară în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. I, București, Tipografia „Românul”, 1890, p. 209—269; ed. a II-a, București, Editura librăriei „Socec”, 1890, p. 198—256; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 198—255; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1924, p. 198—255; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay [1925], p. 198—255; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura pentru literatură și artă, 1956, p. 152—186; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită și prefătată de Horia Bratu), București, „Biblioteca școlară”, Editura tineretului, 1957, p. 129—175; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvânt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Kö-

nyvkiado, 1963, p. 427—429, 438—441 (fragmente); C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 218—255; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu, studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, Colecția „Lyceum”, Editura tineretului, 1968, p. 174—213. — 136.

24 — Este vorba de volumele lui Al. Vlahuță: *Din drepturile lumii și o primă culegere de versuri*, apărute în 1887. — 136.

25 — Articolul *Pesimistul de la Soleni* (critică) a fost publicat mai întâi în revista *Contemporanul*, anul V, nr. 4, octombrie 1886, p. 322—345. Retipărit în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. I, București, Tipografia „Românul”, 1890, p. 270—305; ed. a II-a, București, Editura librăriei „Socec”, 1890, p. 256—288; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 256—288; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1924, p. 256—288; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay [1925], p. 256—288; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 291—309; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 75—94. — 172.

26 — Romanul lui Duiliu Zamfirescu *În fața vieții* a apărut în octombrie 1884. — 176.

27 — Studiul *Tendenționismul și tezismul în artă* reprezintă cea de-a doua parte a articolului intitulat *Direcția Contemporanului*, apărut în *Contemporanul*, anul VI, nr. 5, decembrie 1887, p. 399—417 și nr. 6, ianuarie 1888, p. 519—546. În forma actuală, studiul a fost publicat în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. I, București, Tipografia „Românul”, 1890, p. 306—346; ed. a II-a, București, Editura librăriei „Socec”, 1890, p. 289—325; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 289—325; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1924, p. 289—325; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay [1925], p. 289—325; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediție comentată și adnotată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 75—95; *Presa muncitorească și socialistă din România*, vol. I (1865—1900), partea I (1865—1889), București, Editura politică, 1964, p. 167—181 (cu unele omisiuni); C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 112—133; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu, studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, Colecția „Lyceum”, Editura tineretului, 1968, p. 82—105; Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (antologie, prefată și note de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți”, Editura „Minerva”, 1976, p. 68—94. — 192.

28 — Broșura lui I. N. Roman *În contra direcțiunii literare de la Contemporanul* a apărut în Iași, Tipo-litografia „H. Goldner”, 1887, 86 p. — 192.

29 — Termenul de tezism a fost pus în circulație în legătură cu piesa lui Emile Augier *Ginerele domnului Poirier*, conceptul fiind răspândit în critica literară a secolului al XIX-lea. — 199.

30 — Studiul *I. L. Caragiale* a apărut pentru prima oară în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. I, București, Tipografia „Românul”, 1890, p. 347—394. Inițial despre comediile lui Caragiale Gherea a publicat un articol în *Contemporanul*, anul IV, nr. 10—11—12, 15 mai — 15 iunie 1885, p. 403—523. Dar, după cum mărturisește el, acest articol „mi-a apărut acum prea incomplet și de aceea am scris pentru acest volum alt articol, în care din cel trecut au intrat numai 3 pagini”. Studiul a fost retipărit în ed. a II-a, București, Editura librăriei „Socec”, 1890, p. 326—369; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 326—369; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1924, p. 326—369; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1925, p. 326—369; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 66—90; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită și prefată de Horia Bratu), București, „Biblioteca școlară”, Editura tineretului, 1957, p. 21—53; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită, prefată și note de Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, „Biblioteca școlară”, Editura tineretului, 1963, p. 192—226; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvânt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 489—506 (fragmente); C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 256—282; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu, studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, Colecția „Lyceum”, Editura tineretului, 1968, p. 214—241. — 215.

31 — Prefața însoțește volumul II al lucrării: I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, București, Editura librăriei „Socec”, 1891. Ediția a II-a apare în București, Editura „Viața românească”, 1923 și cea de-a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1925. — 245.

32 — Studiul *Asupra criticii metafizice și celei științifice* a apărut pentru prima oară în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. II, București, Editura librăriei „Socec”, 1891, p. 1—50. A fost retipărit în ed. a II-a, București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 7—55; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1925, p. 7—55; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura pentru

literatură și artă, 1956, p. 162—190; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 209—237 (fragmente); C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 349—379; C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticii (Studii și articole)* (antologie, postfață și bibliografie de Mircea Iorgulescu), București, Editura „Minerva”, 1975, p. 52—101; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți”, Editura „Minerva”, 1976, p. 179—214, — 247.

33 — Acest studiu reprezintă răspunsul lui C. Dobrogeanu-Gherea la recenzia lui G. Bogdan-Duică la volumul I din *Studii critice*, apărută în *Convorbiri literare*, anul XXIV, nr. 5 din 1 august 1890, p. 393—414. — 247.

34 — Studiul *Personalitatea și morala în artă*, publicat inițial sub titlul *Cătră d-nul Maiorescu* în revista *Contemporanul*, anul V, nr. 1, iulie 1886, p. 43—75 și republicat aproape fără schimbări în *Studii critice*, vol. II, București, Editura librăriei „Socec”, 1891, p. 51—96; ed. a II-a, București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 56—101; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1925, p. 56—101; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 23—49; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită, prefață și note de Zoe Dumitrescu-Buşulenga), București, „Biblioteca școlară”, Editura tineretului, 1963, p. 31—67; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 79—111; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 46—74; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu, studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Buşulenga), București, Colecția „Lyceum”, Editura tineretului, 1968, p. 52—81; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți”, Editura „Minerva”, 1976, p. 1—34. — 279.

35 — Articolul lui T. Maiorescu *Comediile d-lui I. L. Caragiale* a fost publicat în *Convorbiri literare*, anul XIX, nr. 6 din 1 septembrie 1885, p. 449—462; el a servit ca prefață la volumul de teatru al lui I. L. Caragiale din 1889. Vezi: Titu Maiorescu, *Critice*, vol. II, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 269—282. — 279.

36 — În articolul *Poeți și critici (Convorbiri literare)*, anul XX, nr. 1 din 1 aprilie 1886, p. 3—8), T. Maiorescu ia atitudine față de opiniile minimalizatoare exprimate de Barbu Șt. Delavrancea (în *Epoca* din 11 ianuarie 1886) în legătură cu dramele lui V. Alecsandri și de Al. Vlahuță (în conferința de la „Ateneu” din 27 februarie 1886) privind creația poetică a bardului de la

Mircești (vezi: T. Maiorescu, *Critice*, București, vol. II, Editura pentru literatură, 1967, p. 283—291. — 279.

37 — Studiul *Ceva despre clasicism și romantism* a fost publicat sub titlul *Schițe critice* în *Contemporanul*, anul VI, nr. 9, aprilie-mai 1888, p. 258—279. Retipărit în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. II, București, Editura librăriei „Socec”, 1891, p. 97—127; ed. a II-a, București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 102—131 (fragment); ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1925, p. 102—131 (fragmente); C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 112—128; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 134—152; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți”, Editura „Minerva”, 1976, p. 115—136. — 308.

38 — Nuvela *Făclia de Paște* și drama *Năpasta* au fost publicate în: I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. II, București, Editura librăriei „Socec”, 1891, p. 128—179; reeditate succesiv în ed. a II-a, București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 132—180; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1925, p. 132—180; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (ediție comentată și adnotată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 91—116; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită și prefațată de Horia Bratu), București, „Biblioteca școlară”, Editura tineretului, 1957, p. 54—58; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 507—518 (fragmente); C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 289—316. — 328.

39 — Studiul *Ștefan Hudici* a fost publicat sub titlul: *Ștefan Hudici* schiță dramatică de V. G. Morțun (critică) în revista *Contemporanul*, anul IV, nr. 8—9 din 1 ianuarie—1 februarie 1885, p. 273—288. El reprezintă o recenzie critică la piesa lui Morțun apărută în *Contemporanul*, anul IV, nr. 5/1885, p. 161—178. A fost reeditat în: I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. II, București, Editura librăriei „Socec”, 1891, p. 180—208; ed. a II-a, București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 181, 208; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1925, p. 181—208; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 310—325; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 413—414 (fragment). — 359.

40 — Acest studiu a fost publicat inițial sub titlul *I. S. Turghe-niev, notiță bibliografică* în *Drepturile omului*, anul I, nr. 75, 76,



77 și 78, din 5, 7, 8 și 9 mai 1885, slujind și ca introducere la romanul lui Turgheniev *Generația nouă*, a cărui traducere s-a publicat în foiletonul literar al ziarului amintit. A fost reprodus în *Contemporanul*, anul IV, nr. 23—24, martie-mai 1886, p. 888—898 și în formă prescurtată în *Lumea nouă și literară și științifică*, anul II, nr. 15 (440) din 18 februarie 1896. Sub titlul *Generația nouă de Turgheniev* a fost inclus în : I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. II, București, Editura librăriei „Socec”, 1891, p. 209—225 ; ed. a II-a, București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 209—223 ; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1925, p. 209—223 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Trei scriitori ruși : Taras Șevcenko, Turgheniev, Dostoievsky*, București, Editura P.S.D., 1945, p. 15—24 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 334—342 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvânt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 581—591 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 29—37. — 377.

41 — C. Dobrogeanu-Gherea a tradus titlul romanului lui I. S. Turgheniev *Nov*, inițial *Generația nouă*, oprindu-se apoi la *Lumea nouă*. O traducere recentă a optat pentru forma *Destelenire*, romanul apărut sub acest titlu în ediția a II-a în București, Editura „Univers”, 1973. — 379.

42 — O biografie a revoluționarei ruse Sofia Perovskaia a fost publicată în *Revista socială*, anul I, nr. 4 și 6, iulie și septembrie 1884, p. 142—149, 201—205. — 386.

43 — Studiul *Dostoievski* a fost publicat mai întâi în ziarul *Românul* (anul XXIX, din 16—17 și 18 septembrie 1885, p. 286 și 830), slujind ca prefață la romanul *Umiliți și obidiți*, apărut sub foileton în același ziar. A fost reeditat în : I. Gherea, *Studii critice*, vol. II, București, Editura librăriei „Socec”, 1891, p. 226—238 ; ed. a II-a, București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 224—236 ; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1925, p. 224—236 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Trei scriitori ruși : Taras Șevcenko, Turgheniev, Dostoievsky*, București, Editura P.S.D., 1945, p. 25—32 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 326—333 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită și prefațată de Horia Bratu), București, „Biblioteca școlară”, Editura tineretului, 1957, p. 292—301 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvânt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963 p. 592—600 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 38—45. — 388.

44 — Membrii cercului M. V. Butașevski-Petrașevski, care urmărea reformarea fundamentală a Rusiei, au fost arestați în mare

parte de autoritățile țariste. Împotriva a 21 dintre ei și, printre care și Dostoievski, s-a pronunțat pedeapsa cu moartea. La 22 decembrie 1849, după opt luni de închisoare, condamnații au fost duși spre locul de execuție din piața Semionovski, unde, în ultima clipă, li s-a comutat pedeapsa în muncă silnică. Acest moment înfiorător își va pune pecetea pe viața și creația lui Dostoievski. — 389.

45 — Studiul *Criticii noștri și Năpasta* a fost publicat pentru prima dată în : I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. II, București, Editura librăriei „Socec”, 1891, p. 239—296 ; reeditat în ed. a II-a, București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 237—289 ; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1925, p. 237—289 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 117—146 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită și prefațată de Horia Bratu), București, „Biblioteca școlară”, Editura tineretului, 1957, p. 89—128 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvânt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 425—426 (fragment) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 317—348 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți”, Editura „Minerva”, 1976, p. 175—212. — 396.

46 — Studiul *Cauza pesimismului în literatură și viață* a fost publicat prima oară în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. II, București, Editura librăriei „Socec”, 1891, p. 297—356 și reeditat în ed. a II-a, București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 290—348 ; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1925, p. 290—348 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 129—161 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvânt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), București, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 182—208 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 380—415 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți”, Editura „Minerva”, 1967, p. 137—178. — 432.



## INDICE DE NUME

### A

- Alecsandri, Vasile. — 28, 29, 46, 63, 149, 166, 271, 272, 279, 289, 298, 361, 376, 402.  
— bardul de la Mircești. — 297, 361.  
Alexandrescu, Grigore I. — 397, 398, 407, 408, 421, 422, 423, 424, 430, 431.  
Alexandru Macedon. — 76, 179.  
Ariosto, Ludovico. — 104.  
Aristofan. — 218.  
Arnim (Ludwig Joachim, zis Achim von). — 308.  
Arthur (Artus), rege. — 76.  
Arutnev (vezi : Gr. Ventura).

### B

- Bacon, Francis, baron de Verulam. — 439.  
Bagehot, Walter. — 34.  
Bahnsen, Julius. — 50.  
Baiazid I Ildirim. — 79, 88.  
Balzac, Honoré de. — 17, 19, 20, 21, 164, 167, 309, 310, 466.

- Barbe Gendre. — 196.  
Baudelaire, Charles. — 86, 92.  
Bălcescu, Nicolae. — 287.  
Beethoven, Ludwig van. — 275.  
Beldiman, Alexandru V. — 63.  
Belinski, Vissarion Grigorievici. — 389, 430.  
Björnson, Björnstjerne. — 169, 171.  
Blanc, Louis. — 19.  
Bogdan-Duică, G. — 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278.  
Bolintineanu, Dimitrie. — 46.  
Bolliac, Cezar. — 59, 63.  
Börne (Löb Baruch, zis Ludwig). — 74, 430.  
Bourget, Paul. — 439, 441.  
Brandes, Georg. — 31, 33, 34, 38, 42, 249, 309, 381, 461.  
Brociner, Ion. — 8, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135.  
Browning, Elizabeth Barrett. — 75.  
Büchner, Ludwig. — 52.

Burke, Edmund. — 268.

Byron, George Gordon, lord. — 26, 42, 44, 45, 48, 56, 65, 66, 72, 93, 104, 187, 188, 190, 198, 199, 301, 309.

### C

- Caragiale, Ion Luca. — 8, 13, 90, 122, 125, 215, 217, 218, 219, 220, 223, 226, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 273, 279, 280, 287, 328, 329, 330, 333, 336, 337, 338, 341, 342, 344, 356, 358, 362, 396, 397, 398, 399, 403, 407, 408, 409, 410, 411, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 423, 424.  
Caro, Elme Marie. — 43, 52.  
Carol cel Mare (Charlemagne). — 76.  
Carrière, Moritz. — 268.  
Cehov, Anton Pavlovici. — 377.  
Cervantes, Saavedra Miguel de. — 130.  
Cezar (Caius Iulius Caesar). — 179.  
Chateaubriand, François René, viconte de. — 194, 195, 436.  
Chevé. — 106, 121.  
Cîrlova, Vasile. — 46.  
Corneille, Pierre. — 245, 281, 286.  
Correggio (Antonio Allegri zis il). — 120, 121.  
Courier, Paul-Louis. — 366, 367.

### D

- Dante, Alighieri. — 39, 40, 198, 291, 311, 318, 319, 320.  
Daudet, Alphonse. — 378, 379.

Delavrancea, Barbu (Barbu Ștefănescu). — 8, 15, 16, 17, 18, 22, 23, 25, 26, 39, 40, 45, 274, 275, 398.

Despot-Vodă (Ioan Iacob Eraclid). — 360.

Dickens, Charles. — 41, 78, 309, 378.

Dobrogeanu-Gherea, Constantin. — 5, 6, 7, 8, 9, 79, 282.

— I. Gherea. — 13, 193, 203, 208, 251, 252, 253, 257, 260, 269, 275, 432.

— C.D.G. — 245.

Dostoievski, Fiodor Mihailovici. — 152, 153, 164, 229, 245, 274, 275, 276, 329, 330, 336, 337, 338, 377, 380, 388, 389, 390, 391, 392.

Dühring, Karl Eugen. — 82.

### E

Eliot, George (pseud. lui Mary Anne Evans). — 41.

Emil (vezi : C. Mille).

Eminescu, Mihai. — 8, 13, 26, 28, 29, 45, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 71, 72, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 97, 99, 100, 106, 107, 111, 112, 116, 119, 121, 122, 123, 136, 137, 139, 141, 142, 145, 148, 149, 150, 154, 155, 159, 160, 161, 162, 165, 166, 168, 193, 203, 204, 205, 206, 208, 212, 213, 214, 253, 257, 259, 260, 269, 272, 306, 402, 432.

Erasm din Rotterdam (Erasmus Desiderius Rotterdamus ; pseud. lui Gerhard Gerhards). — 218.

Eschil (Aischylos). — 65, 198, 259, 313, 322, 324.

Euler, Leonhard. — 201.

Euripide (Euripides). — 44, 313, 324.

## F

- Faguet, Emile. — 19, 20, 21.  
 Fechner, Gustav Theodor. — 260, 261, 266, 267, 269.  
 Feuerbach, Ludwig. — 147, 441, 447.  
 Firdusi (Firdousi) (Abul Kasim Mansur). — 326.  
 Flaubert, Gustave. — 17, 32, 38, 41, 163, 167, 211, 378.  
 Fleury, Jean. — 380.  
 Fourier, François Marie Charles. — 389.

## G

- Garšin, Vsevolod Mihailovici. — 377.  
 Gautier, Théophile. — 167.  
 Glaber, Raul — 314.  
 Goethe, Johann Wolfgang. — 17, 26, 28, 42, 65, 66, 72, 78, 81, 171, 198, 201, 211, 257, 258, 281, 291, 303, 308, 309, 322.  
 Gogol, Nikolai Vasilievici. — 218, 224, 388.  
 Goncearov, Ivan Aleksandro-  
 vici. — 388.  
 Goncourt, Edmond de. — 167.  
 Goncourt, Jules de. — 167.  
 Grigoriu. — 451.  
 Guyau, Marie Jean. — 34, 167, 436, 437, 441, 442.

## H

- Hartmann, Eduard von. — 43, 50, 82, 91.  
 Hasdeu, Bogdan Petriceicu. — 448.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. — 265, 269.

Hegesias. — 44.

Heine, Heinrich. — 39, 45, 71, 109, 122, 188, 190, 295, 304, 311, 313, 320, 321, 324, 326, 469.

Heliade-Rădulescu, Ion. — 63.

Hennequin, Emil. — 33, 34.

Herbert, Johann Friedrich. — 268.

Hermann, Karl Friedrich. — 268.

Hoffmann, Ernst Theodor Wilhelm (d'Amadeus). — 308, 309, 310.

Hofmann, Eduard. — 419.

Homer. — 198, 291, 312, 319.

Horățiu (Quintus Horatius Flaccus). — 361.

Hugo, Victor Marie. — 17, 27, 41, 42, 72, 104, 198, 245, 286, 289, 301, 304, 305, 310, 382.

## I

Ionescu-Gion, G. I. — 396.

Iorga, Nicolae. — 337, 396.

## J

Juvenal (Decimus Junius Juvenalis). — 218.

## K

Kant, Immanuel. — 263, 264, 265, 268, 269, 270, 272, 276.

Kirchmann, Julius-Hermann. — 268.

Korolenko, Vladimir Galaktionovici. — 377.

Kravcinski, Serghei Mihailovici (pseud. Stepniak). — 377.

## L

Lamartine, Alphonse de. — 42, 104.

Lange, Friedrich Albert. — 325, 326.

Lassen, Christian. — 85.

Last, Adolf. — 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 426, 427, 428, 429, 430, 431.

Lăpușneanu, Alexandru. — 360.

Leconte de Lisle (Charles Marie Leconte, zis). — 167.

Leibnitz, Gottfried Wilhelm. — 201.

Lenau, Nikolaus (pseud. lui Nikolaus Niemsch von Strehle-  
 nau). — 122, 123.

Lenormant, François. — 85.

Leopardi, Giacomo. — 42, 43, 45, 52, 139, 141, 174, 175, 187, 188, 190, 194, 195, 198, 295, 304.

Lermontov, Mihail Iurevici. — 65, 66, 309, 388.

Lesevici, Vladimir Viktorovici. — 85.

Lessing, Gotthold Ephraim. — 28, 247, 252.

Lovinescu, Eugen. — 6.

Lucrețiu (Titus Lucretius Carus). — 44.

## M

Macedonski, Alexandru. — 124.

Maiorescu, Titu. — 6, 28, 29, 30, 37, 107, 108, 116, 197, 202, 245, 252, 260, 271, 272, 279, 280, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 294, 296, 303, 304, 403.

Marlborough (John Churchill, duce de). — 179.

Matejko, Jan. — 152.

Michelangelo, Buonarroti. — 261, 300, 301.

Michelet, Jules. — 324.

Mickiewicz, Adam. — 301, 309.

Micle, Veronica. — 39.

Mille, Constantin (pseud. Emil). — 23, 25, 426.

Milton, John. — 65, 66, 291.

Mircea cel Bătrîn. — 79, 80, 88, 213.

Molière (Jean Baptiste Poque-  
 lin, zis). — 218, 281, 305.

Moltke, Helmuth von. — 446.

Montegut, Emile. — 42.

Morna (vezi: Ioan N. Ro-  
 man).

Morțun, Vasile G. — 13, 362, 376.

Mumuleanu, Barbu Paris. — 88.

Munkácsy (Michel von Lieb,  
 zis Mihály). — 152.

Mureșanu, Andrei. — 43, 63, 64, 88.

Musset, Alfred de. — 17, 26, 37, 38, 44, 45, 72, 102, 104, 122, 187, 198, 305, 451, 454, 455, 456, 457, 458.

## N

Napoleon I Bonaparte. — 54, 55.

Nădejde, Sofia — 205, 396.

Nădejde-Armașu, Iosif. — 7.

Negruzzi, Costache. — 46.

Newton, Isaac. — 201.

Nicolae I, țar al Rusiei. — 389, 390.

Novalis (Friedrich, baron von Hardenberg, zis). — 308.

Novodvorski, Andrei Osipovici (pseud. A. Osipovici). — 377.

## O

Osipovici (vezi : Novodvorski, Andrei Osipovici).

Ostrovski, Aleksandr Nikolaevici. — 407.

Ovidiu (Publius Ovidius Naso). — 361.

## P

Paganini, Niccolo. — 127, 169.

Paul, Jean (pseud. lui Johann Paul Friedrich Richter). — 269.

Pericle (Perikles). — 313.

Perovskaia, Sofia. — 386.

Petrarca, Francesco. — 104, 320.

Petrașcu (Pătrașcu), Nicolae. — 432, 433, 439, 440, 458.

Petrașevski (Butașevici-Petrașevski), Mihail Vasilievici. — 389.

Pisemski, Aleksei Feofilaktovici. — 380.

Platon. — 254, 256, 276.

Prodănescu. — 28.

Ptolemeu I Soter, rege al Egiptului. — 44.

Pușkin, Aleksandr Sergheevici. — 224, 388.

## R

Rabelais, François. — 218.

Racine, Jean. — 245, 281.

Racoviță, D. (pseud. Sphynx). — 16, 22, 23, 25, 26, 38, 39, 40.

Rafael, Sanzio. — 107, 261, 271, 311.

Ramses al II-lea, faraon al Egiptului. — 464.

Renan, Ernest. — 388.

Richard al III-lea, rege al Angliei. — 425.

Roland. — 76.

Rollinat, Maurice. — 207.

Roman, Ioan N. (pseud. Mor-na). — 26, 27, 192, 193, 196, 197, 198, 201, 202, 203, 204, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214.

Rosetti, Constantin A. — 46, 90, 213.

Rubens, Peter Paul. — 293, 299.

## S

Saint-Simon, Claude Henri de Rouvroy, conte de. — 21, 389.

Sainte-Beuve, Charles Augustin de. — 34, 38.

Saltikov-Scedrin, Mihail Evgrafovici. — 218.

Sand, George (pseud. lui d'Amandine Lucie Aurore Dupin, baroneasă Dudevant). — 42, 456.

Sarrazin, Gabriel. — 75.

Savonarola, Girolamo. — 122.

Scherer, Wilhelm. — 252, 265.

Scherr, Johannes. — 210.

Schiller, Friedrich. — 28, 29, 90, 122, 134, 135, 146, 272, 301, 308.

Schlegel, August Wilhelm von. — 71, 308.

Schleiermacher, Friedrich. — 441, 447.

Schopenhauer, Arthur. — 39, 43, 50, 82, 174, 175, 176, 185, 188, 461, 462, 467.

Scrob, Carol. — 39, 40.

Shakespeare, William. — 17, 18, 19, 20, 21, 26, 28, 39, 40, 143, 153, 164, 199, 261, 273, 274, 281, 285, 290, 295, 301, 302, 382, 383, 395, 399, 405, 423, 424, 425, 426, 427.

Shelley, Percy Bysshe. — 65, 66, 198, 199, 301, 309, 323.

Siebeck, Hermann. — 268.

Siemiradzky, Henryk. — 152.

Skobelev, Mihail Dmitrevici. — 300.

Sofocle (Sophokles). — 44, 198, 258, 259, 313, 324.

Solger, Karl Wilhelm Ferdinand. — 268, 269.

Spencer, Herbert. — 72, 73, 94, 95, 193, 283, 292.

Speșnev, Nikolai Aleksandrovici. — 389.

Sphynx (vezi : D. Racoviță).

Stanley, sir Henry Morton (numele adoptiv al lui John Rowlands). — 271.

Stendhal (Henry Beyle). — 309, 457.

Stepniak (vezi Serghei Mihailovici (Kravcinski)).

Sully, James. — 462, 467.

Swift, Jonathan. — 218.

Swinburne, Algernon Charles. — 199.

## Ș

Ștefan cel Mare. — 80, 360.

## T

Taine, Hippolyte Adolphe. — 19, 20, 21, 33, 34, 38, 47, 49, 50, 51, 52, 55, 58, 150, 210, 249, 254, 293, 300, 303, 312, 313, 314.

Tasso, Torquato. — 104, 157.

Teodoru, Dimitrie A. — 203.

Thackeray, William Makepeace. — 378.

Thiersch, Bernhard. — 268.

Tieck, Ludwig. — 308.

Tissot, Joseph-Louis-Victor. — 387.

Tolstoi, Lev Nikolaevici. — 23, 41, 337, 338, 377, 389, 447, 457, 459, 461, 467.

Turgheniev, Ivan Sergheevici. — 41, 245, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 388.

## Ț

Țichindeal, Dimitrie. — 64, 88.

## U

Uhland, Ludwig. — 308.

Unger, Josef. — 268.

Uspenski, Gleb. — 377.

## V

Văcărescu, Ienăchiță. — 63.

Velescu, Ștefan. — 124.

Ventura, Grigore (pseud. Arutnev). — 426.

Vereșciaghin, Vasili Vasilievici. — 152, 298, 299, 300.

Vigny, Alfred de. — 86.

Virgiliu (Publius Virgilius Maro). — 311.

Vischer, Friedrich Theodor. — 269.

Vlad Țepeș. — 70, 80.

Vlahuță, Alexandru. — 8, 13, 29, 45, 116, 136, 137, 139, 141,

142, 145, 148, 149, 150, 153, 155, 158, 159, 160, 161, 165, 166, 167, 168, 212, 257.

Voisin, Felix. — 419.

Voltaire (François Marie Arouet, zis). — 218, 237, 238, 290, 455, 458.

## W

Werner, Zacharis. — 308.

## X

Xerxes I, rege al Persiei. — 464.

## Z

Zamfirescu, Duiliu. — 176, 178, 180, 182, 183, 187, 189, 190, 191.

Zeising, A. — 268, 269.

Zola, Emile. — 36, 156, 293, 309, 380, 382, 458.

## INDICE DE ZIARE ȘI REVISTE

*Adevărul* (București) — cotidian. — 396, 397, 417.

*Analele patriei* (vezi: *Otecestvennie zapiski*).

*Arhiva Societății științifice și literare din Iași*. — 397, 398, 421.

*Contemporanul* (Iași) — revistă științifică și literară. — 5, 7, 13, 29, 43, 44, 192, 203, 204, 206, 208, 245, 280, 362.

*Convorbiri literare* (București) — revistă de cultură. — 279, 282, 289, 305, 306, 307.

*Drepturile omului* (București) — ziar politic-social editat de Cercul socialist din București. — 245, 379.

*Liberalul* (Iași) — cotidian. — 26.

*Literatură și știință* (București) — publicație semestrială, director C. Dobrogeanu-Gherea. — 5.

*Lumea nouă științifică și literară* (București) — supliment

săptăminal al ziarului „Lumea nouă”. — 5.

*Lupta* (București) — ziar radical. — 22, 23, 414.

*Lupta literară* (București) — supliment al ziarului „Lupta”. — 39.

*Națiunea* (București) — cotidian. — 22, 39, 40, 397.

*Die Neue Zeit* (Stuttgart) — revista vieții spirituale și publice. — 298, 299.

*Otecestvennie zapiski* (Petersburg) — revistă literară și politică. — 388.

*Resboiul* (București) — cotidian, redactor Gr. H. Grindea. — 387.

*Revista literară* (București). — 124, 135.

*Revista politică* (Suceava). — 414.

*Revue politique et litteraire* (Paris) — săptăminal. — 380.

*Revista socială* (Iași) — redactor I. Nădejde. — 386.

*România* (București) — cotidian al Partidului liberal-conservator. — 403, 408, 419, 427.

*România liberă* (București) — cotidian. — 16, 39.

*Românul* (București) — ziar liberal-radical. — 245, 388, 391, 394.

*La Société Nouvelle* (Paris, Bruxelles) — revistă internațională. — 391.

*Steluța* (Roman) — revistă științifică, literară și economică, bimensuală (1 mai — 12 septembrie 1885). — 222.

*Timpul* (București) — cotidian al Partidului conservator. — 212.

## INDICE DE DENUMIRI GEOGRAFICE

### A

Africa. — 271.

Alpi (munți). — 447.

America. — 73, 157, 194, 209, 268, 388, 424, 444.

Anglia (Englita). — 75, 199, 291, 427, 428, 435.

Apus (Occident). — 21, 46, 59, 60, 216, 217, 218, 299, 388, 433, 459.

Arabia. — 257.

Atena. — 212, 313.

Athos (munte). — 76.

### B

Basarabia. — 197.

Berlin. — 265, 313.

Brabant. — 322.

București. — 24, 25, 125, 128, 136, 183, 185, 221, 361.

Budapesta. — 300.

Bulgaria. — 129, 385, 386.

### C

Cartagina. — 211.

Caucaz (munți). — 68, 309, 322, 323.

### D

Danemarca. — 128, 141, 175, 383, 384, 424, 428.

Dealul Mitropoliei. — 361.

Dorohoi. — 363, 364, 368.

Dunărea. — 79.

### E

Egipt. — 316.

Europa. — 21, 30, 45, 46, 54, 55, 59, 72, 156, 179, 216, 217, 218, 299, 300, 316, 377, 378, 383, 388, 433, 444, 459.

### F

Florența. — 318.

Frankfurt. — 75.

Franța. — 19, 21, 27, 32, 38, 179, 215, 216, 264, 360, 392.

## G

Gange. — 464.  
Germania. — 28, 78, 82, 252, 258, 264, 308.  
Giurgiu. — 300.  
Grecia (Elada). — 44, 72, 88, 123, 150, 291, 308, 312, 313.  
Grivița. — 286, 287, 297.

## H

Hamburg. — 252.  
Havana. — 212.  
Heidelberg. — 264.  
Herculaneum. — 311.

## I

Iași. — 26, 332, 363, 397, 421.  
Imperiul roman. — 314, 325.  
India. — 43, 53, 299.  
Italia. — 42, 291, 300.

## L

Londra. — 78, 444.

## M

Marea Egee. — 311.  
Marsilia. — 444.  
Milo (Milos). — 275.  
Mircești. — 297, 361.  
Mississippi. — 464.  
Moldova. — 178.

## N

New York. — 408, 444.  
Nord. — 170, 388.  
Norvegia. — 170.  
Noua Zeelandă. — 315.

## O

Olimp (munte). — 312.

## P

Paris. — 69, 79, 178, 180, 182, 183, 185, 186, 188, 189, 221, 264, 272, 378, 452, 457, 458.  
Paros. — 120, 121.  
Pergam. — 313.  
Persia. — 316, 326.  
Petersburg (Petrograd). — 34, 299, 388, 389, 395.  
Plevna. — 297.  
Ploiești. — 239.  
Polonia. — 309.

## R

Roma. — 72, 218, 313, 361.  
Roman. — 222.  
România. — 5, 7, 8, 39, 64, 123, 207, 287, 297, 305, 407, 424.  
— Țara românească. — 28, 123.  
— Dacia. — 361.  
Roncevaux. — 76.  
Rotterdam. — 218.

Rusia. — 309, 378, 379, 382, 387, 388, 390, 392, 458, 459.

## S

Sena. — 69.  
Sfinta Elena (insulă). — 54.  
Siberia. — 45, 389.  
Sparta. — 258.  
Stuttgart. — 299.  
Suceava. — 414.

## T

Transilvania. — 197, 209.

## U

Ungaria. — 209.

## V

Veneția. — 95, 96.  
Verona. — 24.  
Viena. — 123.



# CUPRINS

*Cuvînt înainte* . . . . . 5

## STUDII CRITICE (vol. I)

Prefață (1890) . . . . . 13

Asupra criticii . . . . . 15

Decepcionismul în literatura română . . . . . 43

Eminescu . . . . . 61

D-l Brociner ca descriitor al vieții țărănești . . . 124

A. Vlahuță . . . . . 136

Pesimistul de la Soleni . . . . . 172

Tendenționismul și tezismul în artă . . . . . 192

I. L. Caragiale . . . . . 215

## STUDII CRITICE (vol. II)

Prefață (1891) . . . . . 245

Asupra criticii metafizice și celei științifice . . . 247

Personalitatea și morala în artă . . . . . 279

Ceva despre clasicism și romantism . . . . . 308

*Făclia de Paște și Năpasta* . . . . . 328

Ștefan Hudici . . . . . 359



Generația nouă <i>de Turgheniev</i> . . . . .	377
Dostoievski . . . . .	388
Criticii noștri și <i>Năpasta</i> . . . . .	396
Cauza pesimismului în literatură și viață . . .	432
<i>Adnotări</i> . . . . .	471
<i>Indici</i> . . . . .	482

Redactor : MIHAELA DAN  
Tehnoredactor : FLORIAN SĂPUNĂRESCU

Format 16/54×84. Coli tipar 31. Plange 1  
Bun de tipar 25 aprilie 1979. Apărut — mai 1979



Comanda nr. 9128/2478  
Intreprinderea poligrafică „13 Decembrie 1918”,  
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97,  
București,  
Republica Socialistă România